TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

U.I.C.C.
APR 24 1978
LIBRARY

1749—1949: 200-LECIE URODZIN GOETHEGO

ROZMOWY GOETHEGO Z ECKERMANNEM

GOETHE: DIDEROT O MALARSTWIE

WAT: UCIECZKA LOTHA

BIAŁOSTOCKI: GOETHE A SPRAWY PLASTYKI

1949 — SIERPIEŃ — ZESZYT 8

TWÓRCZOŚĆ

SIERPIEŃ

1949

TREŚĆ ZESZYTU

ROZMOWY GOETHEGO Z ECKERMANNEM

ESSAY DIDEROTA O MALARSTWIE

STANISŁAW WYGODZKI: SPOTKANIE W WEIMARZE

ALEKSANDER WAT: UCIECZKA LOTHA

GEORG LUKACS: FAUST I MEFISTOFELES

ZOFIA CIECHANOWSKA: TWÓRCZOŚĆ GOETHEGO W POLSCE

JAN BIAŁOSTOCKI: U STÓP PROPYLEJÓW

SPRAWY I TROSKI

KONSTANTY PUZYNA: WYDARZENIA TEATRALNE

TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

SIERPIEŃ 1949

ROK V ZESZYT 8

OKŁADKĘ PROJEKTOWAŁ LUDWIK GARDOWSKI

DRUKARNIA Nr 3 SPÓŁDZIELNI WYDAWNICZO-OŚWIATOWEJ „CZYTELNIK"

M — 36619

W 200-LECIE URODZIN GOETHEGO

(28. VIII. 1749–22. III. 1832)

JOHANN PETER ECKERMANN

ROZMOWY Z GOETHEM

Weimar, wtorek, 10 czerwca 1823.

Parę dni temu przybyłem tutaj. Dziś po raz pierwszy byłem u Goethego. Przyjęcie, jakiego odeń zaznałem, było nader serdeczne, a wrażenie jego osobą spowodowane tak błogie, iż dzień ów liczę pomiędzy najszczęśniejsze w mym życiu.

Wczoraj na moją prośbę wyznaczył mi godzinę 12 w południe jako czas, kiedy będzie mógł mnie przyjąć. Za czym o umówionej porze stawiłem się na miejscu i spotkałem służącego, który już był czekał, by mnie wprowadzić.

Wnętrze domu znalazłem jak najmilej; nie ma przepychu — wszystko w najwyższym stopniu szlachetne i proste; ustawione na schodach odlewy posągów antycznych świadczą widomie o szczególnym upodobaniu, jakie znajduje Goethe w sztuce rzeźbiarskiej i wszelkich starożytnościach greckich.

W domu na dole widziałem sporo kobiet przemykających żwawo z drzwi do drzwi, a także jednego z urodziwych synków Ottylii, który, zbliżywszy się ufnie, spoglądał na mnie szeroko rozwartymi oczyma.

Gdy się już nieco porozglądałem dokoła, wszedłem po schodach na pierwsze piętro z owym służącym, który okazał się być wielce rozmownym. Otworzył drzwi pokoju, na którego progu wyczytałem wyraz *SALVE*, jako zapowiedź życzliwego przyjęcia. Poprowadził mnie przez ten pokój i otworzył drugi, nieco większy, prosząc, iżbym w nim zaczekał, póki nie uwiadomi pana o mym przybyciu. Ciepłota była tu mile rześka, odświeżająca. Na podłodze leżał dywan; czerwony szezlong i krzesła tegoż koloru ożywiały wnętrze; przy jednej ze ścian stało fortepiano, a na ścianach wisiały rysunki i obrazy rozmaitego rodzaju i wielkości.

Poprzez drzwi otwarte dawał się widzieć dalszy pokój, równie obrazami zdobiony, przez który wyszedł był służący, by mnie zameldować.

W kilka chwil potem wszedł Goethe w niebieskim surducie i w pantoflach. Cóż za szlachetna postać! Wrażenie było nadzwyczaj silne, aliści jego przyjazne słowa rozwiały niebawem moje pomieszanie. Usiedliśmy na kanapie. Byłem tak szczęśliwy, tak przejęty jego widokiem, jego bliskością, iż ledwie co mówiłem.

Od razu zaczął o moim rękopiśmie. „Właśnie teraz byłem z panem — powiedział — cały bowiem ranek czytałem pański utwór, nie potrzeba mu, wierzaj, rekomendacji żadnej, sam on za siebie staje". — Za czym pochwalił jasność ekspozycji, płynny bieg myśli, i zapewnił, jako rzecz cała wspiera się na mocnej podstawie i jest rzetelnie wymiarkowana. „Chcę to wysłać jak najrychlej — dodał — dziś jeszcze napiszę do Cotta pocztą konną, a jutro wyprawię pakiet wozem pocztowym". — Podziękowałem słowami i wejrzeniem.

Poczęliśmy mówić o mojej dalszej podróży. Nie mogłem dość się napatrzyć tej mocnej, brązowej twarzy, pełnej zmarszczek; a każda zmarszczka pełna wyrazu. Jakaż w nim całym przebijała zacność, jaka stanowczość, jaki spokój i wielkość! Mówił statecznie, bez pośpiechu; tak — imaginuję sobie — winien przemawiać doświadczony latami władca. Widocznym było, iż polega na sobie i że jest ponad wszelkie pochwały czyli też nagany. Było mi przy nim nieopisanie błogo, czułem się spokojny jak człowiek, który po wielu trudach i długim oczekiwaniu dopiął najdroższych swych celów.

Jena, czwartek, 18 września 1823.

Wczoraj z rana, zanim Goethe był wyruszył do Weimaru, zdarzyło mi się znowu szczęśliwie spędzić z nim niespełna godzinę. Traktował ze mną w przedmiocie nad wyraz zajmującym. Rozmowa ta jest dla mnie ponad wszelkę cenę, a jej wpływ dobroczynny rozciągnie się, tuszę, na całe moje życie. Wszyscy młodzi poeci niemieccy winniby się z materią onej poznajomić, z czego by niewątpliwą korzyść odnieśli.

Rozmowę zawiązał był zapytaniem, czy napisałem tego lata jakoweś wiersze. Odrzekłem, że owszem, napisałem kilka, ale na ogół brak mi koniecznego do takiej czynności spokoju. Na co on powiedział:

„Proszę się wystrzegać zamysłu na dzieło zbyt wielkie. W tym właśnie błądzą najprzedniejsi u nas, poeci najlepszego talentu i chęci najszlachetniejszych. Cierpiałem na to niegdyś i ja, wiem przecie, ile stąd poniosłem szkody. Jak wiele rzeczy przepadło w studni! Gdybym napisał to wszystko, co mogłem był napisać bardzo dobrze, nie pomieściłbym tego i w setce tomów.

Teraźniejszość ma swoje prawa; myśli i uczucia, garnące się co dnia do poety, chcą i muszą znaleźć swój wyraz; lecz jeśli nosi się w sobie wielkie dzieło, to unicestwia ono wszystko, co nim nie jest. Wszystkie inne myśli, jako obce, bywają odpychane precz, a nawet wszelkie wygody życia powszedniego przepadają na długi czas. Jakiegoż to bowiem trzeba wysiłku, jakiego napięcia

władz umysłu, już choćby na to, by uporządkować i zaokrąglić w sobie wielką całość; a jakiejże mocy, jak spokojnego, niezamąconego życia potrzeba, by przystąpić do pracy wykonania, by wszystko naraz należycie jednym ciągiem wypowiedzieć! Jeżeliś się omylił w rysunku całości — stracony cały trud; jeżeli w rozległym przedmiocie nie byłeś ciągle i najzupełniej panem poszczególnych wątków, które wcieliłeś w życie, wówczas w różnych miejscach ukażą się braki — i otrzymujesz nagany. Za tyle starania, za tyle ofiar nie znajduje poeta ani radości, ani nagrody — jedynie wiele strapień i upadek sił.

Inaczej, jeżeli poeta zwraca swą myśl każdego dnia ku teraźniejszości, jeżeli nastręczający się temat urabia niezwłocznie, póki wrażenie jest całkiem świeże; wówczas cokolwiek napisze, będzie zawsze dobre, a choćby nawet rzecz się przypadkiem nie udała, znikoma stąd strata.

Przykładem August Hagen z Królewca; talent to wyborny. Czytałeś pan jego „Olfryda i Lizenę"? Są tam miejsca po prostu doskonałe; wszystko, co się dzieje na Morzu Wschodnim, co się odnosi do tych stron, jest zgoła mistrzowskie. Ale to są jedynie ładne ustępy; całość nie spodoba się nikomu. A przecie — ileż to pracy, ile strawionych daremnie sił! Autor nieledwie do cna się wyczerpał! I oto — spójrz jeno: już pisze tragedię!"

Goethe uśmiechnął się i zamyślił przez chwilę.

„Świat jest tak wielki, tak bogaty, życie tak rozmaite, że tematu do wierszy nie zbraknie nigdy. Lecz wszystkie muszą być wierszami okolicznościowymi, to znaczy, że pochop do nich winna dać rzeczywistość, i tylko rzeczywistość ma dostarczyć materiału! Przypadek poszczególny nabierze ogólnego i poetyckiego charakteru przez to właśnie, iż obrobił go poeta. Wszystkie moje wiersze są wierszami okolicznościowymi; z realnego narodziły się życia i w nim znajdują swój grunt Doprawdy, lekce sobie ważę wiersze łapane z powietrza.

Niechaj mi nie prawią, że życiu realnemu nie dostaje poetyckiego interesu. W tym właśnie dowód, żeś jest poetą, jeśli masz dość rozumu, by odkryć wzgląd niezwyczajny w zwyczajnym przedmiocie. Rzeczywistość podaje wątek, punkty zasadnicze, jednym słowem — zawiązanie; jest sprawą poety wywieść stąd całość pełną treści i piękna. Znasz pan Fürnsteina, którego zowią poetą natury? Otóż napisał on poemat o uprawie chmielu — i trudno o rzecz bardziej wdzięczną. Poradziłem mu, by pisał pieśni rzemieślników, a zwłaszcza pieśni tkaczy; jestem pewien, że mu się powiedzie, bo żył w młodości wśród tych ludzi, zna przedmiot na wylot — będzie więc panem swej materii. Z tego się bowiem wywodzi przewaga małych tematów: nie potrzeba wybierać i nie wybiera się innych niż te, które się zna i nad którymi się panuje. W machinie wielkiego dzieła rzecz ma się inaczej: nie można się cofnąć; co tylko ma być zawarte w całości poematu, każda cząstka składowa obszernego pomysłu — wszystko musi być odmalowane, i to uderzająco prawdziwie. Otóż: jak długo jesteśmy młodzi, znamy tylko jedną stronę rzeczy; a przecie trzeba je znać ze wszystkich stron, by stworzyć wielkie dzieło; dlatego nie często się takowe zdarza".

Wyznałem, że zamierzam napisać wielki poemat o Porach Roku, w którym zawrę opisy wzięte z życia różnych stanów w całej rozmaitości ich odmiennych zajęć i rozrywek.

„Otóż i przypadek z tych właśnie, o jakich mówiłem — rzekł Goethe. — Może się panu udać wiele w takim przedsięwzięciu, nie przeczę. Aliści sporo tematów, których pan nie przepatrzył i nie utwierdził należytą obserwacją, zawiedzie. Być może — utrafisz pan w Rybaka, a Myśliwego chybisz. Jeśli w całości jakaś część nie dopisze, dzieło jest kalekie, i choćby części poszczególne były wyborne, doskonałości nie dopniesz. Odmaluj więc, proszę, po prostu te poszczególne, niezależne części, które są w pańskim zasięgu, a to, co pan zrobisz, będzie dobre".

Podczas owej rozmowy chodziliśmy po jego pokoju przed się i znowu zawracając. Mogłem mu tylko przytakiwać, jako że całą swoją istotą czułem prawdę każdego ze słów rzeczonych. Z każdym krokiem stawałem się lżejszy i szczęśliwszy, — muszę bo przyznać, że różne górne pomysły, z którymi dotąd jeszcze się nie uporałem, uciskały mnie wielce. Teraz odrzuciłem je precz od siebie, i oto mogę spoczywać aż do czasu, kiedy znowu, przy zdarzającej się okoliczności, podejmę z zapałem znany mi przedmiot poszczególny, jeden po drugim, i odmaluję go tak, jak będę umiał, stawszy się panem składowych części materiału poprzez uważne doświadczenie świata. Dzięki słowom Goethego czuję się mędrszy o parę lat, i w najskrytszej głębi mego umysłu pojmuję, co to znaczy spotkać się z mistrzem prawdziwym. Korzyść stąd nie do policzenia.

A czegóż się jeszcze nie nauczę przy nim tej zimy, czegóż nie zdobędę przebywając jeno z nim razem, nawet w tych godzinach, kiedy nie mówi nic szczególnie znaczącego. Jego osoba, sama jego bliskość, są budujące, nawet kiedy milczy.

Poniedziałek, 27 października 1823.

Dziś rano otrzymałem od Goethego zaproszenie na herbatę i na koncert. Służący pokazał mi spis zaproszonych, skąd zmiarkowałem, że towarzystwo będzie liczne bardzo i świetne. Dowiedziałem się jeszcze, że przybyła pewna młoda Polka, która będzie grać na fortepianie. Przyjąłem zaproszenie z radością.

Nieco później przyniesiono mi program teatralny. Tego wieczoru dana być miała „Szachownica". Nie znałem owej sztuki, wszakoż moja gospodyni tak ją sławiła, że uległem przemożnej chęci obejrzenia reprezentacji. Nie czułem się zresztą dzisiaj zbyt dobrze i pomyślałem, iż uczynię słusznie, jeśli się wybiorę na wesołą komedię, miast iść w mym stanie między aż tak wyborne towarzystwo.

Pod wieczór, na godzinę przed teatrem, zaszedłem do Goethego. W domu panowało już wielkie ożywienie. Mijając pokoje słyszałem dźwięki fortepiana — sposobiono się zatem do uroczystości.

Goethe był w swoim pokoju sam, odziany odświętnie. Przyjął mnie wielce uprzejmie, mówiąc: „Proszę, zostań pan tutaj, pogawędzimy, zanim przyjdą

inni". Rzekłem w duchu do siebie samego: jest ci teraz z samym Goethem ze wszech miar błogo; ale kiedy się zjawią ci wszyscy obcy panowie i damy, nie będziesz się czuł tak lubo; nie, to ci się nie uda — a jeszcze będziesz musiał zostać...

Przechadzałem się z Goethem po pokoju tam i z powrotem. Zaczęliśmy mówić o teatrze i miałem sposobność oświadczyć znowu, że teatr jest dla mnie źródłem wciąż nowej satysfakcji, ponieważ dawniej nic prawie nie oglądałem, przeto teraz wszystkie nieledwie sztuki działają na mnie z ożywczą i świeżą mocą. W końcu dodałem: „Wielce mi przykro, że właśnie dzisiaj z tej-to przyczyny jestem w rozterce, lubo u pana odbyć się ma tak znaczne przyjęcie".

„Wiesz pan co?" — rzekł Goethe zatrzymując się i patrząc na mnie życzliwie — niech pan idzie do teatru! Niech się pan nie powściąga! Jeżeli dzisiejsze pana czucie bardziej łaknie uciesznego widowiska — niechaj pan idzie. U mnie będzie muzyka — a tego pan zaznasz jeszcze nie jeden raz". „Dobrze — odparłem — pójdę więc. Śmiech mi zapewne dziś pomoże". „Zgoda — powiedział Goethe— proszę zatem zostać do szóstej — porozmawiamy jeszcze nieco".

Stadelmann wnósł dwa świeczniki i ustawił je na biurku Goethego. Goethe poprosił mnie, abym usiadł przy świetle, bo chce mi dać coś do przeczytania. I oto — cóż położył przede mną? Swój najnowszy, ukochany wiersz — „Elegię z Marienbadu".

Muszę tu opowiedzieć, jako się wiersz ów był począł. Zaraz po ostatnim powrocie Goethego z nazwanych w tytule wód rozniosły się słuchy, iż zawiązał on tam znajomość z młodą, wielce urodziwą damą, godną miłości zarówno dla powabów ciała, jak dla zalet umysłu, i że zapłonął ku niej żywą skłonnością. Skoro tylko posłyszał w alei przy fontannie jej głos, chwytał spiesznie kapelusz i mknął na spotkanie. Nie przepuścił ani jednej godziny, którą mógł był z nią spędzić. Przeżył szczęśliwe dni. Rozstanie było dlań zaiste bardzo ciężkie. W takim to stanie namiętności stworzył piękny ze wszech miar wiersz, który uważa poniekąd za świętość i który przechowuje w sekrecie.

Dałem wiarę pogłosce, odpowiadała bowiem całkowicie nie tylko jego cielesnej tężyźnie, lecz równie twórczej mocy jego ducha i zdrowej świeżości serca. Od dawna już pragnąłem bardzo wiersz ten poznać, aliści słusznie wahałem się prosić o to Goethego. Tym wyżej przyszło mi oszacować łaskawość chwili, kiedy wiersz znalazł się przed mymi oczyma.

Goethe napisał go własnoręcznie łacińskim składem na welinowym papierze i utwierdził jedwabnym sznurkiem w oprawie z czerwonego safianu, tak iż nawet zewnętrzny widok manuskryptu wskazywał, jak wielce go sobie ceni i wynosi ponad wszystkie inne.

Przeczytałem go z najżywszą radością i w każdym słowie znalazłem poświadczenie pogłoski. Już kilka wstępnych wierszy wskazywało jednak na to, że znajomość nie była co dopiero zawarta, ale — odnowiona. Wiersz obracał się ciągle jakoby wokół swego własnego ośrodka, zawracając tam, skąd

był wyszedł. Zakończenie osobliwie urwane, przez co działało niezwyczajnie i do głębi poruszająco.

Kiedy skończyłem czytanie, Goethe znowu przystąpił ku mnie. „I cóż — zagadnął — czy pokazałem panu coś dobrego? Albo nie! za kilka dni dopiero będziesz mi pan wyrokował w tej materii". Rad byłem wielce, iż tymi słowy odsuwał ode mnie natychmiastowy osąd, jako że wrażenie zbyt było świeże i nie do tyla utrwalone, bym umiał powiedzieć o tym coś do rzeczy.

Goethe obiecał mi, że w jakiej spokojniejszej chwili da mi znów rzecz ową do przeczytania. Tymczasem zbliżyła się pora spektaklu w teatrze, pożegnałem się więc z Goethem gorącym uściśnieniem dłoni.

„Szachownica" była sztuką może i dobrą, może też i dobrze egzekwowaną, ja wszelako, nieświadom tego, myślami wciąż trwałem przy Goethem.

Po przedstawieniu przechodziłem koło jego domu; jarzył się cały od świateł, słyszałem dźwięki muzyki i żałowałem, iżem tam nie został.

Na drugi dzień opowiedziano mi, że młoda Polka, pani Szymanowska, na której cześć wydane było owo uroczyste przyjęcie, grała po mistrzowsku, budząc zachwyt całego zebrania. Takoż dowiedziałem się, że Goethe poznał ją tego lata w Marienbadzie i że teraz ona przyjechała go odwiedzić.*

Środa, 29 października 1823.

Dziś pod wieczór zaszedłem do Goethego. Znalazłem go bardzo ożywionym — jego oczy iskrzyły się, a z całej postaci tchnęła pogoda, siła i młodość.

Bez zwłoki począł mówić o wierszach, które mu onegdaj posłałem.

„Teraz pojmuję — rzekł na wstępie — dlaczego pan zamyśliłeś napisać poemat o Porach Roku. I usilnie doradzam w przedsięwzięciu się ostać. Proszę zacząć od zimy. Tak mi się zdało, że objawiasz pan zmysł i gust szczególny dla przedmiotu z naturą związanego.

Chciałbym wszakoż dorzucić parę słów o wierszach w ogólności. Znajdujesz się pan obecnie w momencie, kiedy to trzeba przebić się do najwyższej zaiste i najtrudniejszej w sztuce umiejętności: do ujmowania, co w przedmiotach jest odrębne, poszczególne. Musisz zadać sobie ten przymus, by wyjść poza czystą ideę rzeczy. Masz pan talent, i tak już dalece posunąłeś się w swym powołaniu, iż musisz uczynić to nie zwlekając. Byłeś w tych dniach w Tiefurcie: chciałbym go panu zalecić jako temat do wiersza. Może przyjdzie go panu kilka jeszcze razy odwiedzić, nim pochwycisz jego prawdziwy charakter i nim skupisz wszystek materiał w jedno. Niechaj pana nie odstraszą te zachody; proszę tam wszystko rzetelnie zgruntować, a potem rzecz przedstawić; temat, zaprawdę, wart starania. Sam bym to dawno wykonał, ale nie mogę, nazbyt bo żywo uczestniczy ów przedmiot w ważnych dla mnie okolicznościach, nazbyt się czuję z nim związany, a tak i zbyt wielka ilość szczegółów ciśnie się w umysł.

* Dzięki jej obecności i potężnemu urokowi jej sztuki uśmierzyła się dręcząca Goethego namiętność; napisał wiersz „Ukojenie", będący dalszym ciągiem „Elegii".

Pan zasię nie jesteś z tych stron; o przeszłość możesz się łacno wywiedzieć u dozorcy pałacu, a sam zobaczysz tylko teraźniejszość, to co się narzuca oczom, to co jest godne uważenia".

Przyobiecałem jąć się tego, aczkolwiek taić nie mogłem, że zadanie obce jest dla mnie bardzo i trudne.

„Wiem o tym — powiedział Goethe — wszelako ujęcie i przedstawienie poszczególnej rzeczy jest dla istoty sztuki nieodzowne.

Dalej: jak długo trzymamy się rzeczy ogólnych, każdy może uczynić to samo, co my, z równą zręcznością; ale tego, co w opisach naszych, nikt nie podrobi. Dlaczego? Nie dla innej przyczyny jako ta, iż inni tego samego nie przeżyli.

Takoż nie trzeba nam się lękać, że opis rzeczy poszczególnej nie znajdzie zrozumienia. Każdy charakter, jakkolwiek najbardziej innym niepodobny, i każdy przedmiot do odmalowania — od kamienia aż do człowieka — zawiera w sobie niejaką powszechność; wszystko się bowiem nawraca, i nie ma na świecie, co by raz tylko jeden istniało.

Na tym szczeblu pojedynczego przedstawienia — ciągnął Goethe — zaczyna się to właśnie, co zowiemy k o m p o z y c j ą".

Nie ze wszystkim owo pojąłem, wstrzymałem się przecie od pytania. Myślałem: może ma on na uwadze artystyczne przenikanie się Idealnego z Realnym, jednoczenie się tego, co na zewnątrz nas, z tym, co jest nam przyrodzone... A może i co innego rozumiał. Prawił dalej:

„Nie zaniedbaj pan wpisywać pod każdym wierszem datę jego powstania".

Spojrzałem nań pytająco — czemużby to miało być tak ważne?

„Będzie to dziennik pańskich stanów duchowych. Korzyść stąd niemała. Czynię tak od lat i widzę snadnie, wiele to znaczy."

Poniedziałek, 3 listopada 1823

Wybrałem się około piątej do Goethego. Wstępując na górę słyszałem hałas i śmiechy dochodzące z dużej bawialni. Służący powiadomił mnie, że młoda polska pani była na obiedzie i że towarzystwo zatrzymało się jeszcze. Chciałem odejść, kiedy dodał, iż ma polecenie zameldować mnie, oraz że przyjście moje sprawi zapewne przyjemność jego panu. Poczekałem więc i niebawem wszedł Goethe, bardzo wesół, i udał się ze mną do swego pokoju. Wydało mi się, że odwiedziny moje przyjął mile. Zaraz też kazał przynieść butelkę wina, poczęstował mnie, a i sobie nalewał, lubo umiarkowanie.

„Póki pamiętam — rzekł, szukając czegoś na biurku — mam tu oto bilet dla pana na koncert. Pani Szymanowska wydaje jutro wieczór publiczny w ratuszowej sali. Nie powinieneś go pan przepuścić".

Powiedziałem, że nie zrobię takowego głupstwa po raz wtóry. „Grała pono bardzo dobrze?" — dodałem. „Po prostu świetnie" — zapewnił Goethe. „Czy równie dobrze jak Hummel?" — spytałem. „Musisz pan sobie uprzytomnić, że jest ona nie tylko wielkim wirtuozem, ale wraz i piękną kobietą: wszystko

zatem, co od niej pochodzi, tym powabniejszym się zdaje. A cóż za zręczność zdumiewająca w jej palcach!" „A czy siłę, przy onej zręczności, wykazuje po równi?" „Niemniej i siłę — potwierdził Goethe — co właśnie najbardziej u niej zadziwia, jako że tego najczęściej kobietom nie dostaje."

Za czym skierowaliśmy rozmowę na rękopism podróży do Szwajcarii, który dał mi był parę dni temu. Wspomniałem, jak był wtenczas pochłonięty tematami sztuk plastycznych.

„Zaiste — wyznał Goethe — cóż bo jest ważniejszego ponad temat! czym-że cała sztuki teoria bez onych! Wszelki talent zejdzie na marne, jeśli temat nic nie wart. Przez to zaprawdę, iż nowszym artystom godnych tematów nie dostaje, przez to, powiadam, ona bieda z całą w ogólności sztuką nowoczesną. Nieszczęście wszystkich nas pospołu dotycze; i ja również nie mógłbym wyprzeć się mojej w tym względzie nowoczesności.

Znikoma jeno liczba artystów — ciągnął dalej — postrzega to jasno i rozumie, co artyście służyć może. Inni malują zaś, że tylko wspomnę, mojego „Rybaka", wcale na to nie pomni, iż go malować wręcz nie podobna. W balladzie co innego przecie zamknione: sama niematerialna wody istota, owo coś, czym letnią porą wabi nas ona ku sobie; nie ma tam już nic więcej — jakoż zatem to namalować?"

Powiedziałem mu, co to za radość dla mnie, iż podczas swojej podróży tak żywo się wszystkim zajmował i wszystko w myśli zapisał: kształty, położenie i skład gór; glebę, rzeki, chmury, powietrze, wiatr i pogodę; podobnie miasta, ich powstawanie i miarowy rozwój; architekturę, malarstwo, teatr; ustrój i administrację miast; rzemiosło, zagospodarowanie, budowę ulic; rasy ludzkie, obyczaje, osobliwości — i jeszcze politykę, sprawy wojenne — i jeszcze tysiąc innych rzeczy.

Odrzekł mi na to Goethe: „Ale nie znajdziesz pan ni słowa o muzyce, a to dla tej przyczyny, iż brakło jej w moim zasięgu. Każdy powinien zdać sobie sprawę, co ma postrzec w swojej podróży i co jest jego rzeczą".

Do pokoju wszedł pan kanclerz Müller, porozmawiał z Goethem przez chwilę i wyszedł. Goethe wyraził się o nim wielce przychylnie i dodał: „Wszyscy ci doskonali ludzie, z którymi zostajesz pan obecnie w tak miłym zetknięciu towarzyskim — to właśnie dla mnie ojczyzna, do której zawsze z chęcią się powraca".

Odrzekłem, iż zaczynam już odczuwać dobroczynny wpływ mojej tutaj bytności: pozbywam się dotychczasowego, idealnego i teoretycznego wobec rzeczy ustawienia i coraz lepiej cenię sobie wartość chwili bieżącej.

„Źle byłoby — powiedział Goethe — gdybyś pan tego nie umiał. Trwaj przeto w osiągnionym stanie ducha i zawsze trzymaj się mocno teraźniejszości. Każdy bowiem przypadek doraźny, ba, każde mgnienie oka, ma cenę nieskończenie wielką, dzierżąc przedstawicielstwo wiecznego czasu".

Czwartek, 26 lutego 1824.

Dziś byłem u Goethego na obiedzie. Skoro uprzątnięto ze stołu, Stadelmann przyniósł na jego polecenie wielkie teki ze sztychami.

Otworzyliśmy teki i poczęliśmy oglądać miedzioryty i rysunki. Goethe czynił to, przez wzgląd na mnie, bardzo starannie; uważam, że powziął zamiar rozwinąć moje rozeznanie w sprawach sztuki. Pokazuje mi zatem to jedynie, co jest najdoskonalsze, objaśnia mi intencje twórcy.

„Tym sposobem — powiedział — kształtuje się to, co zowiemy smakiem. Albowiem smaku nie podobna urobić na dziełach miernych, a tylko na najprzedniejszych. Dlatego przedstawiam panu rzeczy najlepsze; skoro się pan w ich rozumieniu umocnisz, zdobędziesz miarę i dla innych, które — miast przecenić — słusznie osądzisz. A także pokazuję, co jest najgodniejszego w każdym gatunku, iżbyś się pan przekonał, że żadnego z nich nie należy mieć we wzgardzie; każdy bo gatunek jest szanowny wonczas, gdy jakowyś wielki talent osięgnie w nim szczyty. Dla przykładu: ten oto obraz francuskiego artysty jest powabny jak żaden inny, i stąd wzór z niego nieporównany dla takiej właśnie sztuki".

Goethe podał mi arkusz, który począłem z radością kontemplować. We wdzięcznej komnatce letniego pałacyku, przez której okna i drzwi rozwarte dawał się widzieć ogród, postrzegamy zebranie rozbawionych osób. Siedząca kobieta, ładna, lat koło trzydziestu, trzyma nuty — jakoby co dopiero zaprzestała śpiewu. Nieco głębiej, siedząc opodal tamtej — dziewczę piętnastoletnie. Z boku, przy oknie otwartym, stoi inna młoda kobieta, dzierży lutnię — zda się, że słychać jeszcze dobywane z niej dźwięki. W tym momencie wszedł do pokoju młody panek i właśnie ku niemu zwracają się wejrzenia dam; przerwał im snadź ową muzyczną rozrywkę; gdy tak stoi przed nimi, lekko schylony w ukłonie, można mniemać, iż wypowiada jakoweś przeproszenia, których kobiety słuchają z lubością.

„Uważam — rzekł Goethe — że to jest w tym samym stopniu dworne, co jakakolwiek spośród sztuk Calderona. Owóż obejrzałeś pan to, co w takim rodzaju za najprzedniejsze się liczy. A cóż rzekniesz pan o tym?"

To mówiąc podał mi kilka sztychów sławnego malarza zwierząt, Roosa: wyobrażały one same jeno owce, w najrozmaitszych wszelako ułożeniach, tym stworzeniom właściwych. Głupota fizjognomij, brzydka, nastroszona szerść, wszystko oddane z taką wiernością, jak gdyby przemówiła sama natura.

„Zawsze mnie ogarnia jakiś niepokój — rzekł Goethe — ilekroć spoglądam na te stworzenia. Wydaje mi się, że jestem w skórze tych ograniczonych, tępych, przeżuwających bydlątek; lękam się, by samemu nie stać się zwierzęciem, a prawie bym uwierzył, że ten, kto to namalował, nie mógł być czym innym. Wszak to zaiste zdumiewające, iż umiał aż do tyla wczuć się w naturę owych stworzeń, by z taką prawdą oddać wnętrzny ich charakter poprzez zewnętrzną powłokę. Znać po tym, czego dokonać potrafi wielki talent wówczas, gdy się ograniczy do przedmiotu zgodnego ze swą naturą".

„A malarz ten — spytałem — nie malował-że z równą prawdziwością psów, kotów, takoż i zwierząt drapieżnych? Czy z takim darem wczuwania się w cudze stany nie oddałby on tak samo rzetelnie charakterów ludzkich?"

„Nie — odparł Goethe — to wszystko leżało poza jego zasięgiem; natomiast spokojne zwierzęta trawożerne, jako to owce, kozy, krowy i im podobne, malował ustawicznie; to była właściwa jego talentowi sfera, której też nigdy nie opuścił. Zresztą czynił rzecz swoją wybornie...

[...]

Środa, 18 kwietnia 1827.

[...] Goethe [...] kazał przynieść teczkę wypełnioną sztychami i akwafortami mistrzów holenderskich. „Chciałbym jeszcze — powiedział — dać panu na wety pewien smakołyk". Co rzekłszy, położył przede mną pejzaż Rubensa. „Pan oglądałeś już raz ze mną to dzieło, lecz wszystko doskonałe daje się podziwiać ilość razy niezmierzoną — tym zaś wypadkiem idzie o coś więcej, o coś ponad miarę osobliwego. Czy chciałbyś mi pan zatem wyjawić, co widzisz na tym obrazie?"

„Zaczynając od tła — odparłem — mamy na ostatnim planie niebo, jasne bardzo, jak po zachodzie słońca. Następnie, w zupełnym oddaleniu, wieś i miasteczko, oświetlone blaskami wieczoru. Pośrodku obrazu — droga, po której chyżo sunie stado owiec, kierując się ku wsi. Na prawo sterta siana i wózek, z którego je właśnie zdjęto. Obok pasą się konie w uprzęży. Nieco dalej, tam i owdzie, kilka wysokich drzew, i wreszcie, całkiem na przedzie, z lewa, wracający do domu najemnicy".

„Dobrze! Może to i wszystko, brak wszakoż rzeczy najważniejszej. Wszystkie te przedmioty: stado owiec, wózek i siano, konie, wieśniacy — z której-że to strony oświetlone?"

„Światło idzie na nie jakby od nas, tak że cienie padają ku wnętrzu obrazu. Zwłaszcza najemnicy są widoczni w pełnym świetle, co daje znakomity efekt".

„A jakim-że to sposobem osiągnął był Rubens ów piękny efekt?"

„Uwypuklając jasne postacie z pomocą ciemnego tła".

„Ale jak zyskuje on to ciemne tło?"

„Przez zwały cienia, jaki rzuca grupa drzew w stronę postaci. Lecz przebóg! cóż to znowu! — zawołałem nagle, zdumiony — postacie rzucają cień do wnętrza obrazu, a drzewa, przeciwnie, rzucają cień ku nam! Światło dobywa się więc z dwóch przeciwnych stron! Przecie to sprzeczne z naturą!"

„O to właśnie chodzi — rzekł Goethe z nieznacznym uśmiechem. — W tej rzekomej omyłce ukazuje Rubens swą wielkość i składa dowód, iż jego wolny umysł jest ponad naturę, postępując wobec niej tak, jak przystoi z uwagi na cel prawdziwie wzniosły. Podwójne światło jest bez wątpienia — masz pan w tym słuszność — pogwałceniem ustroju natury. Ale ja dodam: racja w tym od natury wyższa. Twierdzę, iż oglądamy oto posunięcie mistrza genialne; dowodzi ono z całą odwagą, iż sztuka nie w całości podlega narzuconym przez naturę więzom, kieruje się bowiem swymi własnymi prawami.

W szczegółach winien artysta naśladować naturę ze zbożnym poddaniem; w szkielecie zwierzęcia, we wzajemnym ułożeniu jego członków i muszkułów nie wolno wprowadzać żadnej dowolnej odmiany, która mogłaby zatracić jego naturalny kształt — znaczyłoby to bowiem unicestwiać naturę. W wyższych atoli regionach artystycznej praktyki, gdy malarz chce uczynić z obrazu dzieło prawdziwe, czerpie z wolności rozleglejszej, a nawet powinien sięgać do nieprawdopodobności, jak to był właśnie postąpił Rubens w naszym pejzażu z podwójnym światłem.

Artysta zostaje w dwojakiej z naturą łączności: jest jej panem i niewolnikiem po równi. Niewolnikiem w tym względzie, że — aby być zrozumianym — musi uciekać się do pomocy ziemskich środków; panem zaś — iż one środki ziemskie czyni podległymi własnym szczytnym zamiarom. Artysta chce przemówić do świata jakowąś całością, lubo całości takiej w naturze nie znachodzi: jest ona jedynie płodem jego umysłu, lub — jeśli pan wolisz — umysł jego zapładnia się tchnieniem boskiego oddechu. Jeśli zwrócimy na ten obraz wejrzenie nieuważne, wszystko w nim wyda nam się tak naturalne, iż mniemać będziemy, że jest on, zwyczajnie, kopią natury. W istocie rzecz ma się inaczej. Tak pięknego widoku nigdy nie spotkasz w przyrodzie. Równie daremnie szukalibyśmy w otoczeniu zwyczajnym krajobrazu takiego, jak u Poussina czy Claude Lorraina, lubo u nich wyda się on nam całkiem naturalny".

„Czy również w piśmiennictwie da się znaleźć podobnie śmiałe próby fikcji artystycznej, na wzór onego podwójnego światła Rubensa?" — zapytałem.

Po krótkim namyśle odpowiedział mi Goethe:

„Nie trzeba długo szukać. Mógłbym znaleźć dziesiątki takich przykładów u Szekspira. Uprzytomnijmy sobie, dla przykładu, „Makbeta". Kiedy lady Makbet usiłuje małżonka swego pchnąć do czynu, powiada: „Wykarmiłam ci dzieci..." Czy to prawda, czy nie — mniejsza! lady Makbet tak mówi, bo mówić tak właśnie musi, by spotęgować skutek swego wystąpienia. W dalszym atoli ciągu sztuki, kiedy Macduff dowiaduje się o klęsce swoich, woła w gwałtownym uniesieniu: „On nie ma dzieci!" Słowa te kłócą się ze słowami lady Makbet, a przecie Szekspir nie przejął się tym. Starał się jedynie tchnąć w każde przemówienie całą możliwą siłę. Z tej samej przyczyny lady Makbet, by przydać jak najwięcej wagi swoim słowom, musi rzec: „Wykarmiłam ci dzieci", co i Macduff, gdy woła: „On nie ma dzieci!..." A w ogólności — ani pociągnięć malarskiego pędzla, ani słów poety nie godzi się rozpatrywać z przesadną, drobiazgową skrupulatnością. Jeżeli bowiem dzieło sztuki jest płodem wolnego, śmiałego umysłu, to — by je podziwiać, by się nim radować — trzeba mieć, w miarę własnej zdatności, umysł równie wolny i równie śmiały.

[...] Słowa lady Makbet i Macduffa, które wspomniałem, znalazły się w tragedii dla celów i w służbie sztuki oratorskiej; nie świadczą one o niczym prócz tego, iż poeta zawsze kładzie w usta swych bohaterów słowa odpowiednio do sytuacji najtrafniejsze, najbardziej zdolne do zbudzenia jak najżywszych uczuć, mało się trapiąc, jeśli się im zdarzy popaść w niezgodę z innym jakowymś zdaniem. — Zresztą Szekspir nie tuszył, iż każde ze słów jego będzie kiedy liczone

i równane z innymi. Brał swe sztuki za utwory obdarzone ruchem i życiem, sunące spiesznie mimo oczu i uszu widza usadowionego przed sceną, — za sztuki, których niesposób zatrzymać i przezierać w szczegółach i których przeznaczeniem jest to tylko, by wzruszyć i wstrząsnąć jak najmocniej w doraźnym momencie".

Wtorek, 22 marca 1825.

Tej nocy obudziły mnie krzyki: „Ratunku! Pali się!" Palił się teatr. Pobiegłem tam, wszystko było w płomieniach, sikawki pracowały— na próżno. [...] Smutny to był widok: zniknięcie budynku, z którym w Weimarze wiązało się tyle wielkich wspomnień ukochanej przeszłości. Ileż to pięknych oczu opłakiwało jego stratę! Najbardziej mnie wzruszył jeden z muzyków orkiestry: płakał nad swoimi spalonymi skrzypcami. [...]

Rano poszedłem do Goethego.

Służący oznajmił mi, że pan jego leży, słabo się czując. Kazał mnie jednak prosić do siebie i podając mi rękę rzekł: „Wszystko stracone, lecz cóż robić?" [...] Tam, gdzie przez 30 lat pracowałem z takim zapałem, nie ma nic prócz ruin i popiołów. [...] Prawie całą noc nie spałem, widziałem przez okno buchające ku niebu płomienie. Cały ten czas w duszy mej tłoczyły się wspomnienia dawnych dni, widziałem Schillera i długie lata naszej wspólnej pracy, a także licznych drogich moich uczniów... Wszystko to tak mnie poruszyło, iż nakazałem sobie być rozsądnym i pozostać dziś w łóżku". [...] „Nasz teatr, pojmujesz pan, jest nie do zapomnienia; tu się uskształtowały nowe, potężne talenty..."

„Chciałbym go jednak widzieć dwadzieścia — trzydzieści lat temu!" — odparłem.

[...]

„Nie da się zaprzeczyć: miał on swoją wartość! Jego sukcesy wynikały głównie z absolutnej swobody, jaką mi pozostawił książę. Mogłem obcinać i przykrawać wszystko, jak mi się żywnie podobało. Nie ubiegałem się o wystawne dekoracje i olśniewające kostiumy, nie: starałem się jedynie o dobro sztuki. Począwszy od tragedii a na farsie skończywszy — każdy gatunek był dla mnie dobry; lecz żeby znaleźć łaskę w mych oczach — sztuka musiała być przednia. Nie dość mi się zdało, iż była wielka i poważna, albo-li wdzięczna i wesoła! na nic wszystkie te cnoty, gdyby dziełu nie dostawało jeszcze zwartości i zdrowia; wszelka łzawa sentymentalność i chorobliwe słabostki wypędziłem precz i raz na zawsze, podobnie jak wszelkie odrażające okropności i wszystko, co zagraża czystości obyczajów. [...]

Zostawałem w nieustannej spójni z aktorami. Kierowałem pierwszymi próbami, i każdemu w miarę czytania objaśniałem jego rolę; byłem na wszystkich znaczniejszych próbach i z aktorami po społu szukałem sposobów najlepszych. Uczęszczałem też pilnie na przedstawienia, czyniąc nazajutrz uwagi nad tym,

co mi się zdało nie dość dobre. Tym trybem postępowali oni znacznie w swym rzemiośle.

Starałem się zarazem podnieść społeczność komediantów ku powszechnemu poważaniu. Przyjmowałem najprzedniejszych spośród nich u siebie i w ten sposób pokazywałem światu, iż uważam ich za godne dla siebie towarzystwo. [...] Schiller czynił podobnie jak i ja [...]

[dalszy ciąg tematu w rozmowie z 14 kwietnia 1825]

Zapytałem Goethego, jakich się trzymał prawideł przy wyborze nowego aktora.

„Nie mógłbym na to odpowiedzieć. [...] Czyniłem rozmaicie, podług okoliczności. Jeżeli nowy aktor miał już znaczną reputację, śledziłem uważnie jego grę bacząc, czy rozwija się ona w zgodzie z innymi, czy nie odstręcza się jakowąś odmiennością od naszego zespołu i — przede wszystkim — czy wypełnia dobrze obręb swego zadania. Jeśli zaś był to człowiek młody, nowicjusz nie obyty ze sceną, badałem, czy ma jakieś ujmujące cechy, a zwłaszcza — czy potrafi nad sobą panować. Bo aktor, nie znający tej władzy i nie umiejący wobec obcego pokazać się w takim wyglądzie, jaki sam znajduje za najbardziej dla siebie korzystny, ma zazwyczaj pośledni talent. Wszakże sztuka aktorska domaga się ustawicznego zaprzeczania własnej naturze [...] Jeżeli jego postawa i wzięcie spodobały mi się, kazałem mu czytać, by się rozeznać w sile i zasięgu jego głosu, jako też i w zdolnościach. [...] Skoro zaś w jednym tekście był lepszy niż w innym, uważałem zaraz, do jakich rodzajów nadaje się najlepiej. Znając jego słabe strony dokładałem starań, by je udoskonalał. [...] Dawałem mu najpierwej role utrafione w jego charakter i żądałem tyle tylko, by grał siebie samego. Później — jeżeli wykazał na przykład usposobienie nieco zbyt gwałtowne — powierzałem mu role flegmatyków; wydawał mi się zbyt spokojny i powolny — kazałem mu grać porywcze, żywe charaktery, po to, by się przyuczył wyzuwać ze siebie i przybierać inny krój".

Rozmowa zeszła z kolei na podział ról i Goethe tak się wypowiedział:

„Wielkim jest błędem to, co myślą powszechnie, iż przeciętni aktorzy nadają się do przeciętnych ról. W istocie drugorzędną czy trzeciorzędną sztukę trzeba obsadzać najlepszymi siłami; w ten sposób się ją podniesie i przemieni w rzecz naprawdę dobrą. Przeciwnie, jeśli w podrzędnej sztuce grają podrzędni aktorzy, efekt będzie równy zeru — i nic w tym dziwnego. Aktorzy drugorzędni są natomiast bardzo użyteczni w sztukach wielkich. Pełnią tu bowiem rolę podobną tej, jaką w obrazie powierza malarz owym na wpół oświetlonym figurom, na których tle tym potężniej występują postacie w pełnym ustawione świetle".

Wybór i układ fragmentów *Marii Leśniewskiej*
Przekład *Wilhelma Macha*

W tłumaczeniu poczyniono skróty, oznaczone nawiasem kwadratowym.

JOHANN WOLFGANG GOETHE

ESSAY DIDEROTA O MALARSTWIE

PRZETŁUMACZONY I OPATRZONY UWAGAMI (1798—1799)

Denis Diderot napisał około roku 1765 sześć szkiców o sztuce plastycznej, zatytułowanych *Essais sur la Peinture*. Prace te rozchodziły się w rękopisach i ukazały się drukiem dopiero w roku 1795, kiedy odnaleziono w Petersburgu jeden egzemplarz zapomnianego już w międzyczasie dzieła. Goethemu książka ta wpadła do ręki w roku 1796. Był nią wyraźnie poruszony — podobała mu się, lecz jednocześnie budziła sprzeciw.

Sprzeciw ten miał dwa powody: światopoglądowy i praktyczny. Pięćdziesięcioletni już wówczas weimarczyk bardzo wysoko cenił zawsze Diderota jako pisarza, jednak przepaść między materialistą a idealistą była nie do przebycia. Z drugiej strony Goethe doszedł do wniosku, że ujawnione przez Diderota poglądy na malarstwo podważają jego własną postawę wobec współczesnych artystów-plastyków, zrywających jego zdaniem z tradycją i uprawiających naiwny realizm czy zgoła naturalizm. Wobec tego postanowił przetłumaczyć i opatrzyć polemicznym komentarzem dwa essaye: *Mes pensées bizarres sur le Dessin* oraz *Mes petites idées sur la Couleur*, Pierwszy został przetłumaczony w całości, choć z pewną swobodą. Drugi, z którego treścią Goethe na ogół się zgadzał, został nieco spreparowany: mianowicie Goethe poprzestawiał tekst wedle swoich potrzeb, aby — nawiązując do niego — tym łatwiej swoje własne myśli rozwinąć. Praca Goethego ukazała się drukiem w r. 1799 w pierwszym zeszycie redagowanego przez niego czasopisma pt. *Die Propyläen*, poświęconego zagadnieniom malarstwa, rzeźby i architektury. Dajemy tu essay pierwszy; drugi ukaże się w jednym z następnych zeszytów *Twórczości*.

Przypisek tłumaczki

WYZNANIE TŁUMACZA

Jakże się to dzieje, że człowiek — mimo usilnego nalegania — tak niechętnie decyduje się napisać treściwą rozprawę lub naszkicować odczyt o materii, którą skądinąd dobrze zna? Wszystko należycie przemyślał, cały materiał opanował i wedle możliwości uporządkował, odsunął się od wszystkiego, co rozprasza myśli i przeszkadza skupieniu — już bierze pióro do ręki, a jednak jeszcze się ociąga z rozpoczęciem pisania.

Wtem nieoczekiwanie zjawia się przyjaciel lub też zgoła ktoś obcy, przeszkadza i — zda się — od tematu odrywa, lecz niespodzianie rozmowa schodzi właśnie na ów temat, przybysz okazuje to samo usposobienie, albo wyraża sąd naszemu przeciwny: może połowicznie tylko i niepełnie mówi o czymś, co — jak nam się wydaje — lepiej rozumiemy, lub też podnosi jeszcze nasze własne uczucia dzięki głębszej wnikliwości i namiętności dla owej sprawy. Wówczas

szybko znikają wszelkie zapory, żywo wdajemy się w dysputę, słuchamy i odpowiadamy. Sądy nasze już to brzmią jednomyślnie, już to krzyżują się, a rozmowa tak długo waha się tam i sam, tak często cofa się ku zasadniczej sprawie, aż obiegniemy całkowicie krąg zagadnienia. Rozstajemy się więc w końcu z uczuciem, że tym razem nic już więcej nie mamy sobie do powiedzenia. Dzięki temu jednak rozprawa nasza, nasz odczyt nic nie zyskał. Nastrój już się wyczerpał i życzymy sobie, by jakiś szybko piszący człowiek tę naszą przebrzmiałą rozmowę był zanotował. Przypominamy sobie z przyjemnością dziwne zakręty dialogu, przypominamy sobie, jak wskutek sprzeciwów i jednomyślności, różnych i jednakich zapatrywań, wycofywania się i omówień, została ujęta i oznaczona całość tematu, wszelki zaś jednostronny dyskurs, nawet w najbardziej całkowitym i metodycznym ujęciu, wydaje się nam sztywny i smutny.

Dzieje się tak może dlatego, że człowiek nie jest istotą nauczającą, lecz żywą, działającą i czynną. Znajdujemy radość jedynie w działaniu i przeciwdziałaniu! I w taki też sposób powstało w dobrych dniach to tłumaczenie wraz ze stale mu towarzyszącymi uwagami. Właśnie w chwili, gdy miałem zamiar naszkicować wedle naszych przekonań wstęp do teorii sztuk plastycznych, wpadł mi znów przypadkiem do ręki essay Diderota o malarstwie. Znowu z nim rozmawiam, ganię go, gdy schodzi z drogi, którą ja za właściwą uważam, cieszę się, gdy się spotykamy, zacietrzewiam się przy jego paradoksach, rozkoszuję się żywością jego ujęcia, dyskurs jego porywa mnie, spór staje się gwałtowny, a ja mam w nim ostatnie słowo, ponieważ mam do czynienia z nieżyjącym już przeciwnikiem.

Powracam znowu do siebie! Zauważam, że pismo to powstało już przed laty trzydziestu, że owe paradoksalne twierdzenia umyślnie skierowane są przeciw pedantycznym manierzystom szkoły francuskiej, że dziś mijają się już one z celem i że ta mała rozprawka potrzebuje raczej historycznego komentatora niż przeciwnika.

Skoro jednak wkrótce ponownie sobie uzmysławiam, że ustala on zarówno z polotem jak i z retorycznie-sofistyczną śmiałością i zręcznością te zasady bardziej po to, by zaniepokoić wyznawców i zwolenników starych form i wywołać przewrót, niż po to, by wznieść nowy gmach sztuki; że jego przekonania, które miały jedynie zachęcić do przejścia od maniery, konwenansu, nawyku i pedanterii do uczucia, uzasadnienia, wyćwiczenia i liberalizmu, nadal straszą w nowszych czasach i bardzo są mile widziane, ponieważ ułatwiają lekkomyślną praktykę — stwierdzam, że zapał mój jest całkiem słuszny i wówczas nie mam już do czynienia z nieżyjącym Diderotem i jego w pewnym sensie przestarzałą rozprawą, lecz z tymi, co tę rewolucję sztuki, do której wywołania on głównie się przyczyniał, wstrzymują w jej istotnym dalszym rozwoju, pełzając po szerokich obszarach dyletantyzmu i partactwa między sztuką a naturą, i równie mało skłonni są przyczynić się do rozwoju gruntownej wiedzy o naturze, jak i do uzasadnionej działalności artystycznej.

Niechaj więc ta rozmowa, prowadzona na pograniczu królestwa żywych

i umarłych, podziała we właściwy sposób i dopomoże wszystkim, których na serio te sprawy obchodzą, w umocnieniu tych poglądów i zasad, jakim my jesteśmy poddani!

MOJE OSOBLIWE MYŚLI O RYSUNKU

„Natura nie czyni nic niepoprawnie. Każdy kształt, piękny czy brzydki, posiada swoją przyczynę, a wśród wszystkich istniejących tworów nie ma żadnego, który nie byłby takim, jakim być powinien".

Natura nie czyni nic niekonsekwentnie, każdy kształt, piękny czy brzydki, posiada swoją przyczynę, która go określa, i wśród wszelkich znanych nam istot organicznych nie ma żadnej, która nie byłaby taką, jaką być może.

Tak przynajmniej należałoby zmienić ów pierwszy paragraf, jeśli miałby on znaczyć cokolwiek. Diderot już od początku zaczyna mieszać pojęcia, by później mieć na swój sposób rację. Natura nigdy nie jest poprawna! — można by raczej powiedzieć. Poprawność bowiem wymaga reguł, i to reguł, które człowiek sam ustala wedle uczucia, doświadczenia, przekonania i upodobania, a wskutek tego raczej zewnętrzny pozór niż wewnętrzne życie jakiegoś stworzenia osądza; natomiast prawa, wedle których działa natura, domagają się jak najściślejszego, wewnętrznego, organicznego związku. Tu występuje działanie i przeciwdziałanie, w którym zawsze przyczynę za skutek, a skutek za przyczynę uważać możemy. Jeśli dane jest jedno, to drugie jest nieuniknione. Natura pracuje dla życia i istnienia, dla utrzymania i dalszego rozwoju swych tworów, nie troszcząc się o to, czy wydadzą się one piękne, czy brzydkie. Kształt, który początkowo przeznaczony był na to, by wydawać się pięknym, może wskutek jakiegoś przypadku zostać uszkodzony w jednej ze swych części, a wówczas i wszystkie inne jego części równocześnie ucierpią. Wtedy bowiem natura potrzebuje sił, by uszkodzoną część odtworzyć na nowo, tak że pozostałe części zostają czegoś pozbawione, wskutek czego rozwój ich nieuchronnie natknąć się musi na pewną przeszkodę. I twór ten nie staje się wówczas tym, czym się miał stać, lecz tym, czym się stać może. Jeśli w tym sensie przyjmiemy następny paragraf, to możemy nie mieć już przeciw niemu żadnych innych zastrzeżeń.

„Spójrzcie na tę kobietę, która w młodości utraciła oczy. Powolne pogłębianie się oczodołów nie rozszerzyło powiek, cofnęły się one w pustkę i zmarszczyły się. Górne powieki pociągnęły ku sobie brwi, dolne podciągnęły nieco ku górze policzki, a górna warga, również temu ruchowi się poddając, uniosła się ku górze i przez to wszystkie części twarzy w zależności od tego, czy znajdowały się bliżej, czy też dalej od miejsca uszkodzonego, zostały zniekształcone. Czy wydaje się wam jednak, że zniekształcenie to ograniczyło się jedynie do owalu twarzy? Czy sądzicie, że szyja pozostała całkowicie nietknięta? A piersi i ramiona? Tak, zapewne,

dla waszych oczu i dla moich. Lecz przywołajcie Naturę, pokażcie jej tę szyję, te piersi i ramiona, a powie wam: to są członki kobiety, która w młodości utraciła oczy.

Skierujcie wzrok na tego mężczyznę, którego plecy i ramiona przybrały kształt wypukły. Ponieważ z przodu chrząstki szyi rozeszły się, z tyłu ścisnęły się kręgi, głowa została odrzucona w tył, ręce przesunęły się w stawach u ramion, łokcie cofnęły się i wszystkie członki poszukały wspólnego punktu ciężkości, który odpowiadałby tak przesuniętemu układowi; twarz zaś przybrała wskutek tego wyraz przymusu i zmęczenia. Zakryjcie tę postać, pokażcie Naturze jedynie jej stopy, a Natura odpowie bez zająknienia: to są stopy garbatego".

Powyższe twierdzenie wyda się może niejednemu przesadne, a jednak jest ono w najściślejszym tego słowa znaczeniu prawdziwe: konsekwencja organizującej natury przechodzi — zarówno w zdrowiu jak i w chorobie — wszelkie nasze pojęcia.

Mistrz semiotyki lepiej prawdopodobnie odtworzyłby oba wypadki, które Diderot opisuje jedynie jako dyletant, z tego powodu nie powinniśmy jednak zwalczać naszego autora; musimy się przekonac, w jakim celu pragnie on użyć swoich przykładów.

„Gdyby przyczyny i działania były całkowicie dostępne naszym zmysłom, nie moglibyśmy uczynić nic lepszego, niż przedstawić stworzenia takimi, jakimi one są, a im bardziej doskonałym byłoby naśladownictwo, im bardziej odpowiadałoby ono przyczynom, tym bardziej bylibyśmy zadowoleni".

W tym miejscu ujawniają się już częściowo te zasady Diderota, którym my będziemy przeczyć. We wszelkich bowiem swoich teoretycznych wypowiedziach zmierza on ku temu, by pomieszać ze sobą naturę i sztukę i całkowicie je ze sobą amalgamować; naszą natomiast troską powinno być przedstawienie działania każdej z nich z osobna. Natura organizuje twór żywy i niezróżniczkowany, artysta tworzy twór martwy, lecz posiadający określony charakter; natura tworzy dzieło rzeczywiste, artysta — pozorne. Dzieła natury człowiek musi sam obdarzyć tymi uczuciami, myślami i wrażeniami, które one w nim wywołują; w dziele artysty pragnie on i powinien znaleźć już to wszystko. Całkowite naśladowanie natury jest zgoła niemożliwe; artysta powołany jest jedynie do przedstawienia powierzchni jakiegoś zjawiska. Zewnętrzny kształt natury, żywa całość, przemawiająca do wszystkich sił naszych zmysłów i umysłu, pobudzająca nasze pragnienia, podnosząca naszego ducha, wszystko, co żywe, silne, ukształtowane i piękne — oto cel dążeń artysty.

Obserwator natury winien iść drogą całkiem odmienną. Musi rozbić tę piękną całość, przebić powierzchnię, zniszczyć piękno, poznać to, co potrzebne, a później, jeśli zdoła, utrwalić w swej duszy wszystkie zawiłości organicznej budowy, na kształt zarysu labiryntu, w którym tak wielu wędrowców się błąka.

Każdy żywo czujący człowiek, zarówno jak i artysta, niechybnie doznaje uczucia zgrozy spoglądając w otchłanie, w których badacz przyrody porusza się jak w swoim żywiole; natomiast — przeciwnie — przyrodnik niewiele ma szacunku dla artysty, uważa go jedynie za narzędzie służące do utrwalania spostrzeżeń i komunikowania ich światu, a człowieka rozkoszującego się sztuką uważa po prostu za dziecko, które z rozkoszą zjada smaczny miąższ brzoskwini, lecz na właściwy skarb owocu, na cel natury, na płodną pestkę, wcale nie zwraca uwagi i odrzuca ją od siebie.

Tak więc natura i sztuka, wiedza i rozkosz, przeciwstawiają się sobie, nie wykluczając się jednak wzajemnie, lecz i bynajmniej się nie łącząc.

Gdy przyjrzymy się dokładniej słowom naszego autora, stwierdzimy, że żąda on właściwie od artysty, by pracował dla celów fizjologii i patologii, czym geniusz, jak sądzę, z trudem zająć by się zechciał.

Następny ustęp jest nie lepszy, ba, nawet gorszy, gdyż brzydką, wielko- i ciężkogłową, krótkonogą postać o niekształtnych stopach z trudem chyba ścierpieć by można w dziele sztuki, choćby organicznie była ona jak najbardziej uzasadniona. Ponadto także i fizjolog żadnej z niej nie odniesie korzyści, nie przedstawia ona bowiem bynajmniej postaci normalnego człowieka; patologowi również się nie przyda, nie jest bowiem ani chorobliwa, ani monstrualna, lecz jedynie zła i brzydka. Dziwaczny, najmilszy Diderocie, czemuż wolałeś zużytkować wielkie siły swego ducha na pomieszanie wszystkich pojęć, zamiast właściwie je ułożyć? Czyż ludzie, którzy bez żadnych podstaw męczą się nad doświadczeniem, nie są już i tak w dostatecznie złym położeniu?

> „Mimo że nie znamy przejawów ani przyczyn organicznej budowy i wskutek tej niewiedzy związaliśmy się z konwencjonalnymi zasadami, należałoby jednak wybaczyć niejednemu artyście, który tych reguł poniechał i trzymając się ścisłego naśladownictwa natury tworzył często zbyt wielkie stopy, krótkie nogi, spuchnięte kolana i ciężkie, niezdarne głowy."

Już na początku tego zdania zakłada jego autor swe sofistyczne pętle, które później zechce jeszcze mocniej zacisnąć. Mówi on: „nie znamy sposobów, którymi posługuje się, tworząc swe dzieła, natura i dlatego zgodziliśmy się na pewne reguły, którymi sobie pomagamy i do których się zazwyczaj wbrew naszemu przekonaniu stosujemy." Tu musimy natychmiast głośno zaprotestować.

Czy znamy bowiem prawa tworzącej natury, czy nie, czy dzisiaj znamy je lepiej niż przed laty trzydziestu, tj. w czasie, gdy pisał nasz przeciwnik, czy w przyszłości lepiej je poznamy i jak głęboko zdolni będziemy wniknąć w tajemnice przyrody — o to artysta, jako twórca, chyba się troszczyć nie powinien. Jego siła polega na zrozumieniu i przedstawieniu całości dla nas istotnej, na uzmysłowieniu sobie części, na świadomości, że wiedza zdobyta dzięki studiom jest mu potrzebna; a zwłaszcza na wyczuciu, jakiego rodzaju wiedza,

którą przy pomocy studiów zdobędzie, jest nieodzowna, by nie oddalał się zbytnio ze swego kręgu, nie przyswajał sobie rzeczy niepotrzebnych, a potrzebnych nie pomijał.

Po dłuższym okresie posługiwania się jedynie doświadczeniem empirycznym taki artysta, taki naród, takie pokolenie artystów tworzą w końcu przykładem i szkołą zasady sztuki. Z ich ducha i ręki powstają proporcje, formy i kształty, do których materiału dostarczyła im twórcza natura; nie ustalają oni przedtem ze sobą, że to czy owo ma być takie, choć mogłoby przecież być i inne, nie umawiają się, że coś niezdarnego będą uważali za dobre i właściwe, lecz w końcu tworzą te zasady sami ze siebie, według praw sztuki, które równie prawdziwie leżą w naturze twórczego geniuszu, jak wiecznotrwałe organiczne prawa całej przyrody.

Nie chodzi bynajmniej o to, na jakim skrawku ziemi, wśród jakiego narodu i w jakim czasie te prawa odkryto i zaczęto ich przestrzegać. Nie chodzi o to, czy w innych miejscowościach, w innym czasie i w innych warunkach od nich odstępowano; czy tu i ówdzie konwencjonalności nie zastępowano prawidłowością. I nawet nie chodzi o to, czy znaleziono kiedykolwiek prawdziwe zasady i czy ich przestrzegano. Należy jednak twierdzić z całą śmiałością, że zasady te znaleźć trzeba i że musimy przyjąć je od geniuszu, skoro sami narzucić mu ich nie możemy, on bowiem czuje, że znalazł się na najwyższym stopniu rozwoju i nie zapoznaje kręgu swych wpływów.

Cóż jednak mamy powiedzieć o następnym twierdzeniu? Zawiera ono prawdę, lecz prawdę niepotrzebną, postawioną paradoksalnie, aby nas na paradoksy przygotować.

> „Krzywy nos nie razi w naturze, bo wszystko się w niej ze sobą wiąże: szereg drobnych zmian pobocznych tłumaczy to zniekształcenie, czyniąc je znośnym. Gdybyśmy skrzywili nos Antinousa nie tykając reszty jego twarzy, źle by to wyglądało. Dlaczego? Ponieważ Antinous miałby wówczas nos nie krzywy, lecz złamany".

Możemy tu chyba ponownie zapytać: Cóż to ma znaczyć? i czego to dowodzi? I dlaczego użyto tu Antinousa? Każda dobrze ukształtowana twarz zostaje zniekształcona, jeśli się jej nos skrzywi. A dlaczego? Ponieważ zostaje zakłócona symetria, na której opiera się prawidłowa budowa człowieka. O twarzy tak przekrzywionej, że nie można od niej żądać symetrycznego układu części, nie powinno tu nawet być mowy, jeśli mówimy o sztuce choćby żartem. Bardziej ważkie jest następne zdanie, bo tu sofista płynie już pod pełnymi żaglami:

> „Mówimy o pewnym przechodniu: „on jest źle zbudowany." Owszem, wedle naszych ubogich reguł; lecz sądząc wedle natury, będzie to wyglądało inaczej. Mówimy o pewnym posągu: „ma przepiękne proporcje." Tak, wedle naszych ubogich reguł, lecz co by na to powiedziała Natura?"

Różnorakie są komplikacje tego, co połowiczne, niewłaściwe i błędne w tych niewielu słowach. Tu znów przeciwstawia się żywą działalność organicznej

natury — która w wypadkach jakiegokolwiek, choćby najdrobniejszego nieraz zakłócenia, natychmiast potrafi odzyskać równowagę, a przez to daje najbardziej przekonywający dowód swego żywego i twórczego istnienia — doskonałej sztuce, która na swych najwyższych szczytach nie ma pretensji do żywej, twórczej bądź odtwórczej działalności, lecz chwyta naturę w jej objawach najbardziej godnych podziwu, uczy się od niej piękna proporcji, by znów je z kolei jej samej narzucić.

Sztuka nie podejmuje się rywalizacji z naturą w ujmowaniu jej szerokości i głębi, utrzymuje się ona na powierzchni zjawisk natury; posiada jednak swą własną głębię i siłę: utrwala najszczytniejsze momenty tych powierzchownych zjawisk, uznając w nich prawo, doskonałość celowych proporcji, szczyt piękna, wagę ich znaczenia i napięcie namiętności.

Natura zdaje się działać sama dla siebie; artysta działa jako człowiek — dla człowieka. Z tego, co nam daje natura, z trudem wybieramy to, czego pragniemy i co nam może być przydatne; to natomiast, co artysta ofiaruje ludziom, musi być dostępne zmysłom i miłe, podniecające i wabiące, przystępne i zadowalające, strawne dla ducha, kształcące i podnoszące. Tak więc artysta, wdzięczny naturze, która wszak i jego wydała, obdarza ją niejako drugą naturą — lecz naturą stworzoną z myśli i uczuć, udoskonaloną przez człowieka.

Jeśli się to jednak ma stać, to geniusz, artysta z powołania, musi postępować wedle praw i reguł, które przepisała mu sama przyroda, które nie są z nią sprzeczne, a dla niego są największym bogactwem, ponieważ dzięki nim uczy się władania i posługiwania się zarówno bogactwem natury, jak i własnymi siłami.

> „Niechaj mi będzie wolno przenieść zasłonę z mojego garbusa na Wenus medycejską, tak żeby dojrzeć można było jedynie koniuszek jej stopy. Gdyby teraz Natura podjęła się dobudować do tego koniuszka stopy całą figurę, ujrzelibyście ze zdumieniem, że spod jej dłuta wyszło jakieś brzydkie i krzywe monstrum, i zdziwiłoby mnie, gdyby się stało przeciwnie".

Błędna droga, którą już od pierwszych kroków obrał sobie nasz przyjaciel i przeciwnik, a przed którą dotychczas usiłowaliśmy ostrzegać, przejawia się tutaj w pełnym swym odchyleniu.

Jeśli chodzi o nas, to mamy zbyt wielki szacunek dla natury, abyśmy jej uosobioną, boską postać uważali za tak ograniczoną, by miała wpaść w zastawione pętle sofisty i nakreślić swą nigdy się nie mylącą dłonią jakąś wykrzywioną gębę jedynie po to, aby nadać pewnej wagi jego pozornym argumentom. Zawstydzi ona również to niezręczne posądzenie, jak wyrocznia zawstydziła podstępne pytanie, czy wróbel jest martwy, czy żywy?

Podchodzi przed ów zasłonięty posąg, widzi ów koniuszek stopy i dowiaduje się, dlaczego sofista ją powołał. Surowo, lecz bez gniewu woła do niego: Próżno mnie kusisz podstępnym dwuznacznikiem; pozostaw tę zasłonę, lub zabierz ją — ja i tak wiem, co się pod nią kryje. Ja sama przecież stworzy-

łam koniuszek tej stopy, ja nauczyłam artystę, ja dałam mu pojęcie o charakterze całej postaci i z tego pojęcia powstały formy i proporcje; wystarczy, że ów koniuszek stopy pasuje do tej, a nie do żadnej innej postaci, że to dzieło sztuki, które — jak mniemasz — w większej części ukrywasz przede mną, jest w zgodzie ze sobą. Mówię ci: ten koniuszek stopy należy do pięknej, delikatnej, wstydliwej kobiety, która jest w kwiecie swej młodości! Na innej stopie spoczywałaby postać najgodniejszej z kobiet, królowej bogów, a na innej unosiłaby się lekkomyślna bachantka. Lecz zważ: stopa ta jest z marmuru i nie pragnie chodzić, podobnie i ciało to nie pragnie żyć. Jeśli ów artysta zażądał nierozważnie, by postawić tę stopę obok żywej, wówczas zasługuje na upokorzenie, którego mu życzysz. Lecz ty nie znałeś go, lub źle go zrozumiałeś: żaden prawdziwy artysta nie pragnie stawiać swego dzieła obok tworu natury lub nawet na jego miejscu; kto by to czynił, powinien jako twór pośledniejszy wygnanym zostać z królestwa sztuki, a nieprzyjętym do królestwa natury.

Poecie można wybaczyć, jeśli — chcąc stworzyć w wyobraźni jakąś interesującą sytuację — wymyśli sobie rzeźbiarza naprawdę zakochanego w wykonanym przez siebie posągu i każe temu na koniec ożyć w jego ramionach. Stwarza wówczas nieobyczajną opowiastkę, która brzmi całkiem grzecznie; dla artysty plastyka pozostanie ona jednak zawsze niegodną bajeczką. Tradycja mówi, że ludzie brutalni zapalali się zmysłową żądzą do arcydzieł sztuki, lecz miłość wielkiego artysty do swego doskonałego dzieła jest całkiem innego rodzaju: podobna jest ona czystej i świętej miłości między krewnymi lub przyjaciółmi. Gdyby Pygmalion mógł odczuwać żądzę do swego posągu, byłby partaczem, niezdolnym do stworzenia postaci zasługującej na szacunek jako dzieło sztuki czy dzieło natury. Wybacz, o czytelniku i słuchaczu, jeśli nasza bogini mówiła więcej, niż to przystoi wyroczni. Splątany kłębek można wygodnie od razu ci włożyć do ręki, na to jednak, by go rozplątać i ukazać w całej długości jako czystą już nić, trzeba czasu i miejsca.

> „Postać człowieka jest systemem tak wielokrotnie złożonym, że skutki pewnej, w początkach swych nieznacznej niekonsekwencji najdoskonalsze nawet dzieło sztuki muszą odrzucić na tysiąc mil od natury".

Tak, artysta zasłużył na to upokorzenie, by mu jego najdoskonalsze dzieło, owoc jego ducha, jego pracy i trudu, nieskończenie umniejszono i poniżono wobec tworu natury, jeśli sam chciałby je postawić obok tworu natury lub na jego miejscu.

Umyślnie powtarzamy słowa naszej domniemanej bogini, ponieważ przeciwnik nasz również się powtarza i ponieważ właśnie to pomieszanie natury i sztuki jest główną chorobą naszych czasów. Artysta musi znać zakres swych sił, musi stwarzać sobie królestwo w ramach natury; przestaje jednak być artystą, gdy chce wniknąć w naturę i w niej się rozpłynąć.

Zwracamy się ponownie do naszego autora, który robi zręczny zwrot, by

nawrócić ze swych dziwacznych, bocznych ścieżek na drogę prawdziwą i dobrą:

„Gdybym był świadom tajemnic sztuki, wiedziałbym może, jak dalece powinien artysta poddać się przyjętym proporcjom i powiedziałbym wam to".

Jeśliby się mogło przydarzyć, że artysta powinien podporządkować się proporcjom, muszą one mieć w sobie coś zniewalającego i wiążącego, nie mogą być przyjmowane przypadkowo, lecz ogół artystów musi znaleźć jakąś dostateczną przyczynę, aby je przy obserwowaniu naturalnych kształtów oraz ze względu na potrzeby sztuki przyjąć. Tak właśnie twierdzimy i jesteśmy zadowoleni, że nasz przeciwnik mniej więcej także to przyznaje. Niestety jednak zbyt szybko wykracza on poza prawidłowość i odsuwa ją na bok, by zwrócić naszą uwagę na niektóre tylko warunki i określenia. Mówi bowiem dalej:

„Wiem wszakże, że nie są one w stanie utrzymać się wobec despotyzmu natury, że wiek i stan modela stwarza w przeróżny sposób konieczność poświęceń".

Nie sprzeciwia się to bynajmniej naszemu twierdzeniu. Właśnie dlatego, że duch artysty wzniósł się, aby się przyjrzeć człowiekowi w doskonałej jego postaci, bez żadnych zresztą zastrzeżeń, powstały proporcje. Nikt nie będzie przeczył istnieniu wyjątków, skoro zaraz trzeba je odsunąć, bo i któż by wierzył, że przykładami patologicznymi zniszczy zasady fizjologii.

„Nigdy nie słyszałem, by jakąś postać nazwano źle narysowaną, jeśli rysunek wyraźnie pozwala dostrzec jej zewnętrzną budowę i jeśli wiek, przyzwyczajenia oraz łatwość wykonywania codziennych zajęć udatnie są w niej wyrażone".

Jeśli jakaś postać wyraźnie pozwala dostrzec swą zewnętrzną strukturę i spełnia pozostałe warunki, których się tu wymaga, posiada niechybnie jeśli nie piękne, to przynajmniej charakterystyczne proporcje i może snadnie znaleźć swe miejsce między dziełami sztuki.

„Zajęcia określają wielkość figury, proporcje poszczególnych członków oraz całości; widzę więc, jak powstaje dziecko, dorosły człowiek i starzec, człowiek dziki i człowiek wykształcony, kupiec, żołnierz czy tragarz".

Nikt nie zaprzeczy, że czynności mają wielki wpływ na kształtowanie się członków, lecz zdolność ukształcenia się w tym lub innym kierunku musi istnieć u samych podstaw tego kształtowania. Żadna w świecie praca nie stworzy z niedołęgi tragarza. Natura musi dokonać swego, jeśli wychowanie ma się udać.

„Jeśli jakaś postać byłaby istotnie trudna do wymyślenia, to musiałaby nią być postać dwudziestopięciolętniego człowieka, który nagle zrodził się z ziemi i niczym się do tej chwili nie zajmował; lecz taki człowiek jest chimerą".

Twierdzeniu temu nie można zaprzeczyć wprost, trzeba się jednak zastrzec wobec ukrytej w nim zasadzki. Nie można wprawdzie wyobrazić sobie członków jakiegokolwiek dorosłego człowieka, które rozwinęłyby się bez ćwiczenia, w absolutnym spokoju; a jednak artysta, dążąc do swego ideału, wymyśla sobie ciało, które przy najbardziej umiarkowanym ćwiczeniu osiągnęło najpełniejszy rozwój; musi on wyeliminować wszelkie pojęcie trudu, wysiłku, kształtowania, dla pewnego określonego celu czy charakteru. Taka postać, oparta o prawdziwe proporcje, może być istotnie dziełem sztuki, i wówczas bynajmniej nie jest chimerą, lecz ideałem.

„Dzieciństwo jest niemal karykaturą; to samo można powiedzieć o starości; dziecko jest nieforemną, płynną masą, która dąży do rozwoju, tak jak starzec staje się bezkształtną i wyschniętą masą, która cofa się w siebie, by stopniowo redukować się aż do nicości".

Zgadzamy się całkowicie z autorem, że dzieciństwo i starość należy całkowicie usunąć z zakresu sztuk pięknych. Jeśli artysta dąży do stworzenia dzieła charakterystycznego, niech usiłuje włączyć te za mało lub zanadto rozwinięte postaci w cykl pięknego a poważnego dzieła sztuki.

„Jedynie między tymi dwoma okresami życia, od początku pełnej młodości aż po kres wieku męskiego, poddaje artysta swe postaci czystej i surowej dokładności rysunku, i tam właśnie owo *poco più* lub *poco meno* wywołuje odstępstwa w tym lub w tamtym kierunku, podkreśla błąd lub doskonałość".

Ciało ludzkie możemy nazwać pięknym jedynie przez niezwykle krótki okres jego istnienia, a my — ściśle rzecz biorąc — jeszcze bardziej ograniczylibyśmy ów czas, niż to czyni nasz autor. Chwila osiągnięcia dojrzałości jest dla obu płci chwilą, w której postać zdolna jest ukazać nam najwyższe piękno; wolno chyba jednak powiedzieć, że jest to tylko chwila! — zapłodnienie i rozmnażanie opłaca piękny motyl własnym życiem, a człowiek swą pięknością; i to jest właśnie największą zaletą sztuki, że wolno jej poetycko kształtować to, czego natura w rzeczywistości stworzyć nie może. Sztuka, podobnie jak stworzyła centaury, może wyczarować dziewicze matki; jest to nawet jej obowiązkiem. Matrona Niobe, matka wielu dorosłych już dzieci, wyobrażona jest w krasie dziewiczych piersi. Tak w mądrym połączeniu tych sprzeczności tkwi owa wieczna młodość, którą starożytni umieli obdarzyć swoich bogów.

Tu więc godzimy się zupełnie z naszym autorem. Przy pięknych proporcjach i pięknych kształtach ważne jest jedynie to subtelne „mniej" lub „wię-

cej". Piękno jest ciasnym kręgiem, w którym z trudem tylko poruszać się możemy.

Pozwalamy naszemu autorowi wieść się dalej, i w końcu przez przejście mało istotne doprowadza on nas do ważnego miejsca:

„Ale, powiecie, jakkolwiek się przedstawia sprawa z wiekiem i czynnościami, kształty, mimo że się zmieniają, nie niszczą przecie narządów. — To przyznaję. — Należy więc znać je? — I temu nie przeczę. — Tak i to jest powód, dla którego należy studiować anatomię.

Studium muskulatury posiada niewątpliwie swoje zalety, lecz czy nie należałoby lękać się, że ów obdarty ze skóry człowiek stale już będzie stać przed oczyma wyobraźni, że artysta upierać się będzie przy próżności okazywania się ciągle uczonym, że jego zbytnio do tego widoku nawykłe oko nie będzie się już mogło utrzymać na powierzchni ciała, że nie zwracając uwagi na skórę i tłuszcz będzie widział zawsze tylko mięsień, jego pochodzenie, zaczep i układ? Czy nie będzie wówczas zbyt silnie wyrażać wszystkiego? Czy nie będzie pracować sucho i twardo? Czy nie będzie wówczas odnajdywać tego przeklętnika obdartego ze skóry również i w kształtach kobiecych? Skoro i tak ukazywać muszę jedynie stronę zewnętrzną, życzyłbym sobie, by nauczono mnie widzieć jak najlepiej tę zewnętrzność i uwolniono mnie od niebezpiecznej wiedzy, którą powinienem zapomnieć".

O takiej zasadzie wystarczy tylko napomknąć młodym i lekkomyślnym artystom, a będą się oni cieszyć z powagi, przemawiającej słowami jakby wyjętymi z ich duszy. Nie, zacny Diderocie, wyrażaj się — skoro mową władasz tak biegle — w sposób bardziej zdecydowany! Tak, artysta ma przedstawiać zewnętrzną stronę! Lecz czymże innym jest zewnętrzność natury organicznej, jeśli nie wiecznie zmieniającym się odblaskiem wnętrza? Ta zewnętrzność, ta powierzchnia jest tak dokładnie dostosowana do różnorodnej, skomplikowanej i delikatnej budowy wewnętrznej, że sama staje się wnętrzem dzięki temu, że oba te określenia: z zewnątrz i wewnątrz — w najgłębszym spokoju czy w najgwałtowniejszym ruchu stale są ze sobą w najbardziej bezpośredniej łączności.

Nie tu miejsce ustalać, w jaki sposób zdobyć tę wiedzę o wnętrzu, wedle jakiej metody winien artysta studiować anatomię, by nie przyniosła mu tej szkody, którą trafnie opisuje Diderot, lecz tyle da się ogólnie powiedzieć: musisz ożywić tego trupa, na którym się uczyłeś poznawać mukulaturę, a nie zapominać o nim. Kompozytor, mimo entuzjazmu, nie zapomni przy swoich pracach muzycznych o basie generalnym, ani poeta o *metrum*. Artysta nie zapomina ani o prawach, wedle których pracuje, ani o materii, którą chce przetworzyć. Muskulatura trupa jest twoją materią i twoim prawem; prawa tego powinieneś z łatwością przestrzegać, a materię z łatwością umieć opanować. Jeśli zaś naprawdę chcesz być dobrodziejem swoich uczniów, strzeż ich od

niepotrzebnych wiadomości i fałszywych zasad, bo trudno jest potem odrzucić to co niepotrzebne i zmienić niewłaściwy kierunek.

„Muskulaturę bada się na trupie rzekomo dlatego tylko, aby nauczyć się, jak trzeba patrzeć na naturę: lecz doświadczenie uczy, że po takim studium trzeba zadać sobie niemało trudu, by nie widzieć natury inną, niż ona jest w istocie".

I to twierdzenie polega na niejasności w użyciu wyrazów. Artysta, który pełza jedynie po powierzchni, ukaże się wprawnemu oku zawsze pusty, choć zawsze przyjemny, jeśli istotnie posiada piękny talent; artysta, który troszczy się o wnętrze, będzie oglądał to, o czym wie i będzie niejako przenosił swą wiedzę na powierzchnię; i tu także decyduje owo drobne „więcej" lub „mniej" o tym, czy zrobi dobrze, czy źle.

Jeśli dotychczas nasz przyjaciel i przeciwnik uczynił ze studium anatomii rzecz podejrzaną, to teraz zaczyna znowu kruszyć kopię o akademickie studium nagiego ciała. Tu właściwie rozprawia się z paryskimi uczelniami akademickimi i ich pedanterią, których zresztą nie mamy zamiaru bronić. I do tego punktu przemyka się on również przez krótki rozdział przejściowy.

„Ty, przyjacielu, sam tylko będziesz czytał tę rozprawę i dlatego wolno mi pisać, co zechcę. Czy uważasz, że te siedem lat, które spędza się w Akademii na rysowaniu modeli, to czas właściwie wykorzystany? A czy chcesz wiedzieć, co ja o tym myślę? Właśnie w ciągu tych siedmiu mozolnych i okrutnych lat nabywa się maniery w rysunku; wszystkie te pozy akademickie, wymuszone, ułożone, wykalkulowane, wszystkie te czynności i ruchy, które jakiś biedak wyraża bezdusznie, niezdarnie i krzywo — i to wiecznie ten sam biedak, który został wynajęty po to, by przychodził trzy razy w tygodniu, rozbierał się i pozwalał się traktować profesorowi jak kukła drewniana, — cóż to ma wspólnego z pozami i ruchami w naturze? A człowiek, który na twoim podwórku czerpie wodę ze studni, czyż zostanie właściwie przedstawiony przez tego, który nie porusza takiego samego ciężaru i stojąc na szkolnym podium obu rękami niezdarnie jeno naśladuje tę czynność? Jakże wygląda ów człowiek, który zdaje się umierać wobec zgromadzonych uczniów, w porównaniu z takim, który umiera w swoim łóżku, lub tym, którego zabili gdzieś na ulicy? Jakiż jest stosunek zapaśnika z akademii do zapaśnika z mojego zaułka? Jakiż stosunek jest między tym człowiekiem, który na żądanie prosi, żebrze, śpi, rozmyśla czy mdleje, a chłopem, który ze zmęczenia wyciąga się na ziemi, filozofem siedzącym w zamyśleniu przy swoim ognisku, czy ściśniętym i przyduszonym w tłumie człowiekiem, który popada w omdlenie? Żaden, przyjacielu, żaden!"

O modelu da się na ogół powiedzieć to samo, co przedtem powiedziano o muskulaturze. Studiowanie modela i odtwarzanie go jest poniekąd stopniem, którego artysta nie może przeskoczyć, na którym jednak nie powinien za-

trzymywać się zbyt długo; jest mu on jedynie pomocą przy wykonywaniu dzieła, bez której — nawet jako doskonały artysta — nie może się obejść. Żywy model jest dla artysty tylko surowym materiałem, którym nie powinien się krępować, lecz usiłować przerobić go Złe skutki, które nasz przyjaciel widział w tym, co prawda wiecznym, studiowaniu modela w akademii, tak go gniewają, że ciągnie dalej:

„Równie dobrze chciałoby się posłać artystów — aby już dopełnić miary niesmaku — po opuszczeniu przez nich akademii, do Vestrisa lub Gardela, albo innego mistrza tańców, aby tam nauczyli się gracji. Bo zaiste, natura idzie całkiem w zapomnienie, wyobraźnia zapełniła się czynnościami, pozami i kształtami, które nie mogłyby już być bardziej fałszywe, sztuczne, śmieszne i zimne. Tkwią tam w magazynie, a oto wychodzą, aby się uczepić płótna. Ilekroć artysta chwyta ołówek czy pióro, budzą się te obmierzłe zjawy i stają przed nim; nie może się ich pozbyć i tylko cud jakiś może je przegnać z jego głowy. Znałem pewnego młodzieńca o bardzo dobrym smaku, który, zanim uczynił najdrobniejsze pociągnięcie na płótnie, wzywał na klęczkach Boga i prosił go o uwolnienie od modela. Jakże rzadko zdarza się obecnie oglądać obraz, składający się z pewnej ilości figur, wśród których nie znajdzie się tu czy tam kilku postaci, pozycji, czynności lub ruchów akademickich, nieznośnie rażących człowieka ze smakiem, a imponujących tym jedynie, którym obca jest prawda. Winę tu jednak ponosi wieczne studiowanie szkolnego modela.

Nie w szkole można się nauczyć ogólnej harmonii ruchów, tej harmonii, którą się widzi i czuje i która przenika postacie od stóp aż do głów. Jeśli jakaś kobieta schyla głowę w zamyśleniu, natychmiast wszystkie jej członki poddają się temu ruchowi, gdy jednak znów wzniesie głowę i trzyma ją prosto, natychmiast całe ciało jest temu ruchowi posłuszne".

Dzięki metodom francuskiej Akademii, które zmuszały do wielokrotnego powtarzania tych samych póz, oddalano się od zasadniczego celu studiowania modela, tj. od poznania fizycznej struktury ciała, natomiast chcąc uzyskać różnorodność wybierano także pozy, które wyrażały odruchy uczuciowe. Przyjaciel nasz ma więc całkowitą rację, przeciwstawiając te wymuszone i fałszywe wyobrażenia prawdziwemu wyrazowi, który możemy zaobserwować na ulicy, w kościele i w każdym zbiegowisku ludzkim; nie może się on tutaj powstrzymać od szyderstwa:

„Wprawdzie sztuką, i to wielką sztuką jest ustawienie modela — warto więc zobaczyć, jak się tym szczyci pan profesor. Nie obawiajcie się, że mógłby powiedzieć najętemu biedakowi: „Przyjacielu, ustaw się sam! rób co chcesz!" Woli ustawiać go dziwacznie, niż zezwolić mu przybrać pozę prostą i naturalną. Lecz tak już właśnie jest.

Wielekroć czułem pokusę, aby zaczepić dobrodusznie młodych adep-

tów sztuki, których spotykałem w drodze do Luwru z tekami pod pachą: „Hej, przyjaciele, jak długo już rysujecie?“ — „Dwa lata“. — „To więcej niż za długo! Rzućcie ten kramik maniery i idźcie do Kartuzów! u nich zobaczycie prawdziwą pobożność i żarliwość. Dziś jest wilia wielkiego święta: idźcież do kościoła, zbliżcie się do konfesjonałów, tam ujrzycie, jak człowiek skupia się i żałuje. Nazajutrz idźcie do karczmy wiejskiej! tam zobaczycie naprawdę rozgniewanych ludzi. Mieszajcie się w zgiełk publicznych awantur, obserwujcie na ulicach, w ogrodach, na rynkach, w domach, a wtedy nabierzecie właściwych pojęć o prawdziwym biegu wydarzeń życiowych. Patrzcie — choćby tu — dwóch waszych kolegów kłóci się ze sobą! Już nawet ten słowny pojedynek nadaje, bez ich wiedzy, wszystkim ich członkom odpowiedni kierunek. Przyjrzyjcie się im dobrze: jakże nędzna wyda się wam lekcja waszego bezdusznego profesora i naśladowanie waszego jałowego modela. Ileż będziecie mieć roboty, gdy w przyszłości zechcecie umieścić prawdę i prostotę Le Sueura na miejscu tych wszystkich fałszów, których się wyuczyliście. A przecież musicie to zrobić, jeśli chcecie stać się czymkolwiek w życiu!“

Rada ta byłaby sama w sobie dobra — artystę nigdy nie nasyci przyglądanie się tłumowi — lecz stosowana w formie tak bezwzględnej, jak ją podaje Diderot, do niczego nie doprowadza. Uczeń musi naprzód wiedzieć, czego ma szukać, co artyście może być w naturze przydatne i jak ma się tym posłużyć dla celów sztuki. Jeśli te wstępne ćwiczenia są mu obce, nie pomoże mu żadne doświadczenie i jak wielu współczesnych tworzyć będzie jedynie rzeczy pospolite, mało interesujące, lub też, dzięki sentymentalnemu zabarwieniu, interesujące fałszywie.

„Czymś innym jest *attitude*, a czymś innym czynność. Wszelka *attitude* jest fałszywa i brzydka, wszelka zaś czynność piękna i prawdziwa“.

Diderot używał słowa *attitude* już kilkakrotnie, ja zaś tłumaczyłem je wedle znaczenia, które, jak sądziłem, było dla niego najwłaściwsze; tu jednak nie da się ono przetłumaczyć, bo kryje już w sobie pewien ujemny sens. We francuskim akademickim języku sztuki słowo *attitude* oznacza w ogóle pozę, wyrażającą jakąś czynność lub usposobienie, i dlatego jest ważne. Ponieważ jednak pozy modeli akademickich nie oddają tego, czego się od nich żąda, lecz zależnie od rodzaju, zadań i okoliczności są zazwyczaj, siłą rzeczy, pretensjonalne i puste, przesadne lub niedostateczne, Diderot używa tu słowa *attitude* w znaczeniu ujemnym, którego nie możemy przetłumaczyć żadnym słowem na język niemiecki, gdyż musielibyśmy wówczas mówić chyba o pozie akademickiej, co jednak bynajmniej nie poprawiłoby sytuacji.

Od spraw pozy przechodzi Diderot do kontrastu, i słusznie, ponieważ z różnorodnego kierunku członów jednej figury oraz z różnorodnego kie-

runku figur ze sobą zestawionych wynika kontrast. Posłuchajmy, co mówi o tym sam autor:

„Źle zrozumiany kontrast jest jedną z najsmutniejszych przyczyn powstania maniery. Nie istnieje żaden prawdziwy kontrast prócz tego, który powstaje wskutek działania, różnorodności narządów lub zainteresowań. Jak biorą się do dzieła Rafael lub Le Sueur? Ustawiają oni nieraz trzy, cztery lub pięć postaci po prostu obok siebie i wrażenie jest wspaniałe. U Kartuzów w czasie mszy lub nieszporów widzi się w dwóch długich, równoległych rzędach czterdziestu lub pięćdziesięciu mnichów: jednakowe komże, te same ruchy, jeden ubiór, a jednak żaden z nich nie jest podobny do drugiego. Nie szukajcież innego kontrastu prócz tego, który różni od siebie tych mnichów! Tu tkwi prawda! A wszystko inne jest brzydkie i fałszywe!"

I tu także, jak przy nauce o ruchach, mimo że ogólnie rzecz biorąc ma rację, żywi on zbyt wiele pogardy dla środków, jakimi posługuje się sztuka i jest empirycznie dyletancki w swoich radach. Z kilku symetrycznie ustawionych rzędów zakonników Rafael niechybnie wziął niejeden motyw do swych kompozycji, lecz to był Rafael, geniusz ciągle dążący naprzód, coraz bardziej się doskonalący i rozwijający artysta. Należy jednak pamiętać o tym, że uczeń, który bez odpowiedniego pouczenia o sprawach sztuki zostaje popchnięty ku naturze, oddala się jednocześnie i od natury, i od sztuki.

Teraz przechodzi Diderot, jak to już czynił przedtem, jednym nic nie znaczącym zdaniem do następnego tematu: chce on adeptowi sztuki, a zwłaszcza malarzowi, zwrócić uwagę na to, że każda postać jest plastyczna i wielostronna i że malarz musi przedstawić tę stronę, którą pokazuje, tak żywo, by zawierała ona w sobie niejako i pozostałe. To, co mówi, wyraża bardziej jego intencje, niżby było w stanie uczynić obszerniejsze rozwinięcie tego tematu:

„Gdyby nasi młodzi artyści byli choć trochę skłonni skorzystać z mojej rady, powiedziałbym im dalej: Czyż nie dość długo już widzicie jedną tylko stronę przedmiotu — tę, którą odtwarzacie? Spróbujcie, przyjaciele, wyobrazić sobie, że postać ta jest przezroczysta i usiłujcie skierować wasz wzrok na jej centrum. Ujrzycie wówczas i będziecie mogli obserwować całą wewnętrzną grę tej konstrukcji, zobaczycie, jak niektóre części rozszerzają się, a inne się skracają, jak jedne zapadają się, a inne wydymają, i zawsze, przeniknięci całością, będziecie wyrażać w tej jednej stronie przedmiotu, którą mi wasz obraz pokazuje, harmonię z pozostałymi, których nie widzę, i mimo że pokazujecie mi tylko jedną stronę, będziecie jednak zmuszać moją wyobraźnię do tego, by widziała również i stronę przeciwną. A wówczas powiem, że jesteście zdumiewającymi rysownikami".

Diderot dając artystom radę przeniesienia się myślą w samo centrum postaci, aby mogli widzieć ją działającą ze wszystkich stron i żywą, pragnie przypomnieć zwłaszcza malarzowi, że nie powinien on dążyć do tego, by

okazywać się płaskim i tylko od jednej strony miłym dla oka. Z pewnością bowiem nawet poprawny rysunek bez światła i cienia wydaje się okrągły, pewne jego partie zdają się cofać, a inne występować naprzód. Dlaczegóż sylwetka wydaje się taka ożywiona? Ponieważ kontur postaci jest właściwy i można wedle niego narysować zarówno stronę przednią jak i tylną danej figury. Młody artysta, któremu rada naszego autora wydawałaby się nie dość zrozumiała, niech podejmie wymienioną uprzednio próbę z sylwetką, a oko jego, zwrócone z dwóch stron na ten sam kontur, będzie w stanie dokonać mniej więcej to samo, co Diderot pragnie osiągnąć poprzez abstrakcyjne wmyślenie się w centrum postaci.

Mimo że jakaś figura jest na ogół dobrze narysowana, autor przypomina o wykonaniu, które nie powinno szkodzić całości, lecz przyczyniać się do jej udoskonalenia. Jesteśmy wraz z nim przekonani, że artysta powinien tu powołać zarówno najwyższe siły swego ducha, jak i najbardziej wyćwiczoną rękę.

„Nie wystarcza jednak, że całość dobrze wykonacie, musicie jeszcze wykonać szczegóły, nie rozbijając całości. To jest już dziełem entuzjazmu i uczuć, uczuć najszczytniejszych".

„Pragnąłbym więc urządzić szkołę rysunku w taki sposób: skoro uczeń z łatwością potrafi już pracować wedle rysunku i bryły, trzymałbym go dwa lata przed akademickim modelem mężczyzny i kobiety. Potem pokazałbym mu dzieci, później dorosłych, dalej kalekich mężczyzn, starców, ludzi różnego wieku i płci, pochodzących ze wszelkich warstw społecznych, słowem wszelkie rodzaje postaci. Nie powinno mi ich zbraknąć, jeśli zaś dobrze je opłacę, tłumnie się zgłoszą do mojej akademii, gdybym natomiast żył w państwie posiadającym niewolników, rozkazałbym im przyjść. Profesor przy poszczególnych modelach zwraca uwagę na cechy przypadkowe, które wskutek codziennych zajęć, trybu życia, stanu i wieku wywołały zmiany w kształtach.

Uczeń widzi akademicki model tylko raz na dwa tygodnie, a profesor pozwala modelowi ustawiać się dowolnie. Po lekcji rysunku zręczny anatom tłumaczy mojemu uczniowi muskulaturę człowieka, przenosząc swe objaśnienia na żywe i nagie ciało. Najwyżej ze dwanaście razy do roku wolno mu rysować martwe członki — więcej nie trzeba mu, by odczuł, że całkiem inaczej rysować należy mięśnie na kości, i mięśnie wolne, że tu kreska musi być zaokrąglona, tam — raczej kanciasta; wówczas pojmie, że gdy zaniedba tych finezji, całość będzie miała wygląd wydętego pęcherza lub worka z wełną".

Że projekt utworzenia takiej szkoły rysunkowej jest niewystarczający, że intencje autora nie dość są jasne, a okresy, w których różne stopnie nauki mają po sobie następować, nie dość wyraźnie zostały podane — rzuca się w oczy każdemu; lecz nie tu miejsce sprzeczać się na ten temat z autorem. Dość, że w zasadzie stara się on odrzucić ciasny pedantyzm i zaleca okre-

ślone studium. Obyśmy w dziełach współczesnych artystów nie widzieli już, zarówno w ciałach jak i szatach przedstawianych przez nich postaci, wydętych pęcherzy i worów wypchanych wełną!

„Nie istniałaby żadna maniera tak w barwie, jak i w rysunku, gdyby sumiennie naśladowano naturę. Maniera wywodzi się z mistrza, akamii, szkoły, a nawet i ze starożytności".

Zaiste, jak źle zacząłeś, tak źle i kończysz, zacny Diderocie, i przy końcu rozdziału w niezgodzie się rozstać musimy. Czyż młodzi, posiadający średnią nawet dozę geniuszu, nie są i tak już dość nadęci, czyż i tak każdy z nich nie pochlebia sobie chętnie, że niezależna, danemu indywiduum właściwa i samodzielnie obrana droga jest najlepsza i najdalej go zaprowadzi? A ty chcesz swym młodzieńcom pokazać, że szkoła jest rzeczą podejrzaną! Może profesorowie paryskiej akademii zasługiwali przed trzydziestu laty na to, by im tak wymyślać i tak ich dyskredytować — tego rozstrzygnąć nie mogę, lecz ogólnie rzecz biorąc w ostatnich twoich słowach nie ma ani cienia prawdy.

Artysta powinien być uczciwy wobec natury, lecz zarazem ma on być uczciwy wobec sztuki. Najwierniejsze naśladowanie natury nie stworzy jeszcze dzieła sztuki, lecz w dziele sztuki natura może zagasnąć niemal zupełnie, a jednak, mimo to, może ono zasługiwać na pochwałę. Wybacz, nieobecny już duchu, jeśli twe paradoksy i mnie do paradoksów skłaniają! Lecz mówiąc poważnie, sam także nie zaprzeczysz, że mistrz, akademia, szkoła i starożytność, czyli wszystko, co oskarżasz o to, że powoduje zmanierowanie, może równie dobrze, dzięki właściwej metodzie, rozpowszechniać prawdziwy styl, a nawet można by zapytać: Jaki geniusz na świecie zdoła od razu, przez samo tylko oglądanie natury, bez tradycji, zdecydować się na proporcje, uchwycić właściwe kształty, wybrać odpowiedni styl i stworzyć sam dla siebie wszystko obejmującą metodę? Taki geniusz jest jeszcze bardziej pustą mrzonką od opisanego przez ciebie młodzieńca, który jako dwudziestolatek powstałby z bryły ziemi mając doskonale rozwinięte członki, choć ani razu do niczego ich nie użył.

Bywaj mi więc, czcigodny cieniu, dzięki ci, żeś skłonił nas do sprzeczki, pogawędki, zacietrzewiania się, i w końcu — ostygnięcia w zapale. Najwyższym działaniem ducha jest przecież budzenie ducha! Raz jeszcze — żegnaj mi! W królestwie barw spotkamy się znowu.

Przełożyła *Maria Kurecka*

STANISŁAW WYGODZKI

SPOTKANIE W WEIMARZE

Gdy okno otwieram, gdy blisko już nocy,
a ogród odpływa w zapachu rezedy,
ktoś furtkę otwiera, przechodzi i wtedy
poznaję — znajomi wysiedli z karocy.

Ktoś furtkę otwiera i idzie wzdłuż płotu
i krzewy potrąca, niedbale, niechcąco,
jak chmary komarów gdy ciszę mi mącą —
to Wolfgang przechodzi, a za nim Charlotta.

Willkommen poeto! Willkommen von Steinom!
Ach, kogo mi witać? poetę? kochanka?
Są bzy i jaśminy w wazonach i dzbankach,
mą ręką zerwane, ach jakże zwyczajną.

Willkommen! Nie znacie? Rodakiem mi Adam,
i Drezno widziałem i Lipsk, a w Weimarze
baraki buduję na wielkim obszarze
i druty rozpinam i obóz zakładam.

Willkommen! Witajcie! Zasiądźcie do stołu,
tu papier, kałamarz, i książki, i skrypty,
a co napisane, posypiesz tą szczyptą,
by wyschło. To garstka ludzkiego popiołu.

A co napisane, wnet wyschnie i przetrwa,
a to co poeta napisze — nie minie.
Charlocie przeczytasz i tamtej dziewczynie
co zwała się Mignon i jak uśmiech nie trwa.

I ja zapamiętam co spiszesz tej nocy,
więc zasiądź poeto! Nie szkoda mozołu,
i krwi ci dostarczę do tego popiołu.
W ogrodzie już ciemno, nie widać karocy.

Nie piszesz? Zaczekaj, nie odchodź, posłuchaj,
posłuchaj i poznaj, czyj głos jest w poszumie,
bo noc się zaludnia... Narody są w tłumie
i chociaż już późno, ta noc nie jest głucha.

Posłuchaj! Zaczekaj! Ach, gdzie to już było?
W złej Apokalipsie? A może w komorach,
gdzie łuna zapłonie co noc, a z wieczora
gdy pójdziesz pod dęby, pod każdym mogiła.

I stamtąd przyniosłem tę garstkę popiołu,
niech w pieśni stokrotnej ta treść się zespala
co w sercu poety — z tym co się tam spala...
On powstał milczący i ruszył od stołu.

Odeszli. I ogród w zapachu rezedy
odpływa milczący przez mroki i noce,
i koń niecierpliwy znów rży u karocy,
jak wtedy...

ALEKSANDER WAT

UCIECZKA LOTHA

*Fragment z powieści *) pod powyższym tytułem. Rzecz dzieje się w niedużym mieście niemieckim S.... Czas: bezpośrednio przed przewrotem hitlerowskim — „aż do gorzkiego końca". Nie trzeba chyba uprzedzać czytelnika, że wyłuszczone poniżej poglądy na Goethego i inne — nie są poglądami samego autora. Ernst Grolle — postać wyimaginowana — który je wypowiada, z czasem, w następnych rozdziałach, stanie się nazistą. Inny z rozmówców, Karol Topf, jest również wyimaginowanym, a właściwie — domniemanym właścicielem istniejącej w rzeczywistości firmy „J. S. Topf und Söhne", która „swego czasu" dostarczała pieców do Oświęcimia. Tak oto, wedle praw i przywilejów sztuki powieściopisarskiej, prawda się z wymysłem splata.*

Jesteśmy więc w klubie „Prometeusz", jest początek kwietnia roku dziewięćset trzydziestego pierwszego, noce są jeszcze chłodne, gałązki dopiero puściły pierwsze kleiste listki, ale z pól ciągnie już zapach ziemi, przed wieczorem igrają płoche jaskółki, przyjemnie jest uwolnić się z zimowych okryć, otworzyć okna, rozluźnić się i nie bronić siebie nadziejom. W klubie zbiera się dwa razy w tygodniu śmietanka intelektualna miasta (z różowym nalotem, miejscowi bowiem prawicowcy spotykają się w innych stowarzyszeniach i klubach). Nie brak ich tu w S*** — filozofów, socjologów, filologów, z zamiłowania i z zawodu, są śród nich nawet uczeni o znanych nazwiskach, mieszkają w S*** stale albo dojeżdżają do rodzinnych, dziedzicznych domów i will, miasto, chociaż prowincjonalne, ma tradycje, uczelnie, wiele bibliotek. „Prometeusz" nie jest lożą, nie ma rytuału, hierarchii ani tajemnic, ale nie jest też bez pewnych nieobowiązujących zresztą powiązań i od czasu od czasu gości prometejczyków z innych miast. Przeważnie bezpartyjni, sympatyzują z różnymi partiami i kołami — jak już rzekliśmy, o odcieniu raczej umiarkowanie radykalnym. Klub odnajmuje na pierwszym piętrze hotelu „Pod Jeleniem" trzy saloniki i salę posiedzeń, która jest zarazem salką muzyczną z dobrą akustyką i doskonałym Bechsteinem — raz w tygodniu odbywają się w niej kameralne koncerty. Budynek jest dwupiętrowy, ale środek zajmuje ogromny hall, uderzająco pusty, schody dębowe po obu stronach biegną w górę zygzakiem, z podestów niskie orzechowe drzwi z jeleniem na supraportach otwierają się na wewnętrzne korytarze, obie-

*) Powieść ukaże się nakładem Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik".

gające hall naokoło. Z obelkowanej powały zwisa ogromny kryształowy żyrandol. Na dole jedyną ozdobą jest marmurowy kominek z drzwiczkami z kutego żelaza, osiemnastowieczna robota miejscowych majstrów, na przeciwko, za niskim przepierzeniem z mazerowanej na orzech dykty, mieści się portiernia i szatnia. Parter zajmują restauracja i kawiarnia, wygodnie wyściełane: w określonych godzinach dnia bywa tu elita naszego mieszczaństwa, na pierwszym piętrze są siedziby kilku stowarzyszeń, na drugim nieliczne pokoje hotelowe. Całość tchnie spokojnym zadawnionym dostatkiem, bardzo stateczną zasiedziałością.

Bywają tu, jak rzekliśmy, sympatycy różnych partyj, ale jest coś, co ich łączy, poza parokrotnie już wspomnianym radykalizmem. Łączy ich zaś (i nie tylko ich — oczywista! nie jest to znamię wyróżniające wyłącznie klubowców z „Prometeusza"; imię tych, którzy tak są znaczeni — legion), łączy ich zatem to, że — na ogół i do pewnego stopnia — czują się oni (czy wiedzą o tym, czy nie) nieodpowiedzialnymi widzami w teatrze dziejowym. Spektakle, które wypada i wypadnie im oglądać, są przeważnie burzliwe, ale oni nie tracą poczucia, że chwała Bogu nie są na scenie! Współczują z bohaterem, nieraz porywa ich ochota wtrącić się, rozwikłać tragiczne nieporozumienie, zdemaskować intrygę i łotra — ale *what's Hecuba to him, or he to Hecuba?* Są na to za mało bezpośredni, za bardzo wwikłani w komplikacje kultury i czują się zanadto bezradni, aby usiłować zmienić nie przez nich ustalany tekst. Apolityczność jest ich powołaniem, a im gorzej lub nikczemniej dzieje się wokoło, tym uporczywiej — świadomie czy bezwiednie — w poczuciu własnej bezsilności, własnego skomplikowania i jakże powikłanej problematyczności świata — utwierdzają swoje odosobnienie i z bezsilności robią cnotę. W „Prometeuszu" długo broniono się przed politycznymi tematami, a gdy poruszano je, to w ich humanistycznym uwarunkowaniu, „w aspekcie spraw i zagadnień ducha i kultury", sprawy bowiem ducha i współczesnej kultury są właściwym celem tych towarzyskich spotkań. Od czasu do czasu słuchano odczytu, zawsze podawanego w nienagannej formie — tu na przykład dyrektor Karol Topf odczytał swoją piękną i śmiałą rozprawę o „Pogrzebie Patroklesa", która później, wydrukowana w *Böttcherstrasse*, zwróciła na autora uwagę poważnych kół filologicznych; były radca ambasady w Tokio, Sebastian Houlme, mówił o „Dantem w roku jubileuszowym", a *Medizinrat* doktór Jakób Loth o „Muzyce jako języku duszy" — żeby wymienić tylko parę tytułów. Dawniej nie miała tu nigdy dostępu trywialna bogini placów i lokali partyjnych, — jak się wyrażał entuzjasta klubu, dyrektor Karol Topf — ale od niedawna zaczęła wdzierać się gwałtem. Niestety, niestety, dyskusje, wbrew intencjom rozmówców, ześlizgiwały się nieuchronnie w politykę, i żebyż to w politykę jako funkcję ducha i kultury! — w zwyczajną, tę najpospolitszą, w czystej postaci — jeśli się tak wyrazić można z ich punktu widzenia: w brudną politykę w czystej postaci.

Tak się też działo owego wzmiankowanego wieczoru w początkach kwietnia, kiedy kilku panów wciągnęło się w dyskusję, dosadnie polityczną. Zanim powtórzymy ją tu w zniekształceniu, jakie powoduje skrócona relacja, wypada

przyjrzeć się im z bliska, tym bardziej, że niejednemu z nich sądzono wielekrotnie wracać na karty powieści.

Pomińmy naszego bohatera, albo też, skoro zapomnieliśmy to zrobić we właściwym miejscu, naszkicujmy tylko jego wygląd. Ordynator oddziału chirurgicznego miejskiego szpitala, radca medycyny dr Jakub Loth, lat 44 — siedząc w fotelu wydaje się wysoki, okazały, ale gdy wstaje, widać, że jest średniego wzrostu, za mały w stosunku do tak wydatnej głowy, raczej krępy, jeszcze nie otyły, ale z widoczną skłonnością do tycia (do meduzowatości, jak to on sam określał); twarz bardzo miękka, swojska, szeroka, śniada, pod naiwnie wypukłym czołem i krzaczastymi brwiami oczy są rozstawione cokolwiek za blisko, oczy z blaskiem, ciemnobure, zacne i myślące, które się nieźle znoszą z obwisającą dolną szczęką — w ogóle komuś obcemu rzucałaby się w oczy rozumna i może wesoła, a w każdym razie pogodna i budząca zaufanie prostoduszność, gdyby nie nos, stanowczo za wąski, zbyt może energiczny, z pretensjami, z garbem. Jeśli się przyjrzeć uważniej, jest to fizjonomia dysharmonijna o zmiennym wyrazie, wydaje się, gdy się patrzy dłużej, że oczy leciutko oscylują, jak gdyby jeszcze niezupełnie ustaliły swoje na niej miejsce, rysy są skłócone ze sobą, ale tak, jak bywa skłócone rodzeństwo zżyte z sobą — jedynie nos nie znajduje tu towarzystwa dla siebie, samotniczy, niespokojnie czujny na tej twarzy, którą przeważnie powleka leciutki nalot troszeczkę ospałego marzycielstwa.

Dalej: Karol Topf, z wykształcenia i zamiłowania filolog klasyczny, z zawodu dyrektor i współwłaściciel jednego z najbardziej do niedawna prosperujących w S*** zakładów przemysłowych:

J. S. Topf & Söhne
Maschinenfabrik
Feuerungstechnische Baugeschäft
gegründet 1878

— jak głoszą żelazne litery nad bramą fabryczną, o czym zresztą będzie jeszcze nieraz mowa później. Wysoki, barczysty, z mocno i zwięźle powiązanymi rysami twarzy, z miękkimi falistymi włosami, z głębokimi bruzdami i blizną na policzkach, ze szczególnie pięknie i dokładnie zarysowanymi łukami brwi, i z tym swoim szczerym spojrzeniem dużych szarych oczu, prezentuje męską pielęgnowaną urodę, jaką w Europie środkowej przypisuje się dyplomatom i modnym powieściopisarzom. Chwilami, gdy nikt, a zwłaszcza gdy nikt obcy nie widzi, jego markantna uroda wiotczeje nagle, rysy jakoś grubieją i wtedy wydaje się znacznie starszy — ot, starzejący się, trochę już zaniedbujący się safanduła. Z latami staje się ociężały, ale w ruchach zawsze zachowuje sprężystą gotowość i sprawność, jaką wyrabia sport — Topf jest dobrym narciarzem i pływakiem — a przede wszystkim długoletnie zamiłowanie w wojskowości. Ręce ma mocne i delikatne w kształcie, głos bogaty w odcienie, mówi przeważnie *moderato e grazioso*, chwilami *giocoso*, chwilami *con brio*, wtrąca łacinę,

grekę i włoskie wyrazy. Charakter ma zgodny, nie dość wyraźny. Z doktorem Lothem znają się od dawna, spotkali się przed wielu laty w Szwajcarii i odbyli wspólną podróż do Włoch samochodem, z Murrayem i Baedeckerem — w jednej, z burkhardtowskim „Cicerone" w drugiej ręce, częściowo szlakiem opisanym w szkicach Jakuba Burkhardta, z pobożnym wzruszeniem poszukując tych samych dróg, widoków i oberż — i przeważnie odnajdując je, jakże odmienione! Od kilku lat grają w domowym kwartecie — Topf jako pierwszy skrzypek, doktór Loth drugi, repertuar ich jest urozmaicony: kwartet A-dur Boccheriniego, sonaty Scarlattiego, parę kwartetów smyczkowych Haydna, Mendelssohn, ze współczesnych Debussy; zgrali się, jest w ich wykonaniu czystość intonacyj i swoboda we frazowaniu — może tylko przesadna śpiewność i romantyzm zdradza amatorów.

Jest tu i trzeci z kwartetu, wiolonczelista: redaktor Ernst Grolle, znany w pierwszej połowie lat dwudziestych jako „Scrutator" z wielkich dzienników stołecznych. Dla wielu swoich znajomych Grolle jest osobistością zagadkową, żeby nie powiedzieć ciemną. Jego nagłe przybycie do S***, przed dwoma niespełna laty, i raptowne obniżenie kariery (przyznać zresztą trzeba, że za to podniósł poziom naszej gazety, która jednak mimo to pozostała tuzinkowym, prowincjonalnym piśmidłem) — w swoim czasie długo było komentowane w tutejszych kołach towarzyskich. Węszono grubszy skandal, kompromitację, którą Grolle jakoby zażegnał za cenę dobrowolnego wygnania na prowincję — kompromitację natury moralnej czy politycznej, czy też — co bardziej trafiało do przekonania miejscowych pań — obyczajowej, znany był bowiem jego rozwiązły tryb życia, choćby to na przykład: za stołecznych czasów, przed pisaniem wstępnego artykułu, woźny sprowadzał mu dziewczynę z Friedrichstrasse. Bardziej skłonni do psychologizowania domyślali się, że Grolle wycofał się dobrowolnie z powodu zmęczenia. Przez bardzo wiele lat brał udział w ostrym współzawodnictwie, biegał we wszystkich konkurencjach, jakby powiedzieli koniarze, był typowany wysoko, ale nigdy nie był faworytem i z goryczą musiał się przyglądać, jak wyprzedzają go fuksy bez doświadczenia. A przecież nie brak mu było cierpliwej ambicji, pomysłowej inteligencji, wszechstronnej wiedzy. Istniała widocznie jakaś granica osiągnięć, której nie był w stanie sforsować i którą — w istocie — odczuwał niemal dotykalnie. Może zresztą przeszkadzał mu umysł zbyt pobudliwy, temperament zanadto choleryczny (sam o sobie mówił z tą zawodową dziennikarską ironią, która kwestionuje sama siebie: „jestem człowiekiem burzy i namiętności") oraz lekkomyślna pochopność do nie zawsze przemyślanych pomysłów, kombinacyj i przewidywań na zbyt bliską przyszłość, które to przewidywania umiał — tym gorzej dla niego! — podawać z przekonywającą argumentacją, — raz po raz samo życie zmiatało je bez pardonu, niby domki z kart. Tak czy owak, Grolle nie wytrzymał — powiadano — nieustannego napięcia ambicji i wycofał się dobrowolnie z biegów.

Może zresztą — dodawano— zdał sobie sprawę, że talent jego usycha w miarę obrastania w rutynę: jego ładne niegdyś metafory, z których, jak sztukmistrz

z cylindra, wyciągał girlandy politycznego wnioskowania, zostawały mu w ręku niby uwiędłe wieńce postarzałej primadonny; dialektyka wywodów przewapniła się w retorykę. A nie jest jeszcze stary, wkracza dopiero w dziesiąty półkrzyżyk, wygląda jednak o wiele starzej i zużyty jest bardzo — zawód dziennikarski, wiadomo, postarza przedwcześnie.

Bardzo niedługo po przybyciu do S*** Grolle był ogólnie nielubiany. Jakkolwiek obawiano się jego ciętego języka i nagłych „kolerów", przecież, widocznie, w stosunkach z ludźmi nie umiał utrzymać jakiejś ostatniej mało uchwytnej granicy, za którą osobisty autorytet, a nawet godność jest względnie zawarowana. Był wystawiony — i jak bezsilnie! — na docinki w żywe oczy, na obmowę i kpiny za plecami. Nawet z nazwiska strojono sobie niewybredne żarty; kiedy na przykład ukazywał się w *foyer* teatru czy w restauracji, zawsze znajdował się ktoś, kto nucił pierwszą frazę schubertowskiej *Ich grolle nicht*, chociaż to już dawno sprzykrzyło się wszystkim. Nazywano to „natrętnym motywem Grollego".

W antypatii, jaką budzi wokoło siebie, niemały może jest udział jego powierzchowności, w istocie dość dziwnej. Właściwie twarz jego, ściślej mówiąc środek twarzy, odznacza się niepospolitą urodą: mocno sklepione czoło z gwałtownie zaokrąglonymi guzami i ledwo dostrzegalną wklęsłością ku środkowi, nos doskonale prosty, skóra na policzkach nociągnięta, co prawda zbyt woskowo biała, wargi ostro ścięte w surowej, ledwie sfalowanej linii, broda o zwięzłym konturze. Tylko oczy są przeważnie niewidoczne za grubymi ciemnymi szkłami amerykańskich okularów. Ale ta ładna choć niepokojąca maska pośmiertna wciśnięta jest w ciasto, w obfitą masę tłuszczu o rzadkiej konsystencji, luźno przesuwającą się pod brudnawo-żółtą, sfałdowaną skórą. Grolle jest mniej niż średniego wzrostu, kończyny ma grube, cylindrowe, tułów przepycha się jakby ku dołowi i obwisa brzuchem cyrkowego Augusta. Jest namiętnym wiolonczelistą, pasjonatem wiolonczeli, w kwartecie Lotha zastąpił prokuratora Herberta Wolffa, który w tym czasie awansował i przeniósł się do stolicy.

W obecności redaktora Grollego architekt Kurt Glücks jest raczej małomówny, stać go tylko na krótkie, urywane zdania. Może dlatego, że Grolle urobił sobie o nim niepochlebne raz na zawsze zdanie — a on o tym wie i, co gorsza, uznaje jego prawdziwość z jakiegoś punktu widzenia, o którym sam nie umiałby orzec, czy jest słuszny i ważny, czy nie. Przecież na ogół jest gadatliwy, mówi dobrze, z początku nieśmiało, potem z oratorskim podnieceniem. Duży jest przy tym, masywny, i wygląda, mówiąc po prostu, ujmująco. Głowę ma również masywną, plastyczną, ale plastycznością świeżo uformowanego dobrego kawałka gliny, patrząc na nią ma się poczucie, że czegoś jeszcze jej brak, właściwie jest jakby jeszcze nie wykończona, co sprawia, że pomimo masywności (stare panie mówią o jego „imponującej", „majestatycznej prezencji"), powierzchowność jego, jak i cała może osobowość, nasuwa odczucie, które można by wyrazić: „o, ten jeszcze nie pokazał siebie" albo „nie powiedział jeszcze ostatniego słowa". W mieście naszym jest bardzo poważany, właściwie jest szeroko uznanym autorytetem, przy czym nikt, nawet on sam, nie zadawał sobie za-

pewne pytania, z jakiego tytułu. W stosunkach z ludźmi zawsze poprawny i uważny, ale nic się nie wie o jego dobrych uczynkach. Jako architekt pobudował niewiele i raczej eksperymentalnie, przeciwstawiał się „nowej rzeczowości", ale zdawało się, że sam jeszcze nie wie, czego chce. Mimo to i mimo że mocno już przekroczył czterdziestkę, wciąż spodziewają się tu po nim — i to nawet koledzy po fachu — czegoś większego, a w każdym razie rewelacyjnego. Uchodzi za mężczyznę interesującego, chociaż właściwie może jest śmiertelnie nudny. Umie ciekawie rozmawiać o sztuce, ale są to uwagi ciekawe raczej marginesowo, praktycznie bezużyteczne, podobnie jak i jego rady życiowe i opinie, skądinąd przecież rozważne i słuszne. Z przekonań jest pod wielu względami konserwatystą, prawicowcem, ale w pojedynkę, na własną modłę, przestaje zaś najczęściej z radykałami. Prowadzi tryb życia regularny, żyje w przykładnej zgodzie z żoną, która jest starsza od niego, nietowarzyska, pedantyczna. W kartotece policji notowany jest jako podejrzany o homoseksualizm.

Przy statecznej, dystyngowanej masywności Glüksa jak dziwnie wygląda August von Hoym! Uderzająco chudy blondyn, nienaturalnie wyciągnięty (wydaje się aż łamliwy), strach na wróble, dyndający zbyt długimi rękoma, twarz ma bezkompromisowo brzydką, trudną do opisu: każdy rys bowiem jest jakby z innego garnituru, od innego przodka. „Jestem chodzącą galerią portretów rodzinnych w karykaturze", mówił o sobie. Tyle o tym można powiedzieć, że chociaż sama głowa jest koścista, pociągła i wąska, ciało na niej jakby odmiękło, jak gdyby długo było pod okładem z rozmiękczającego roztworu; wąskie oczy mają ciekłe spojrzenie, nos lekko wykrzywiony, chwiejny i arogancki, otwór, który spełnia rolę ust, wydaje się zdesperowany i wzywający na pomoc, i tylko długa wystająca broda utwierdza swoją niedwuznaczną indywidualność, wszystko bowiem inne jest tu dwuznaczne. Jest to bądź co bądź ciekawa brzydota, jedna z tych, w których, jakkolwiek są naprawdę bardzo brzydkie, można z czasem zagustować.

Hoym pochodzi z podupadłej gałęzi dawnych magnatów śląskich. Matka, osoba ciężkiego charakteru, gospodaruje ze starszym, niezupełnie normalnym synem na 60-hektarowym, nierentownym obecnie folwarku pod S***. August rozpoczął swoją samodzielność życiową bez powodzenia, jako prawnik i jako ekspresjonistyczny poeta. W latach dwudziestych, zafascynowany w salonie *Sturmu* zbiorami rzeźby murzyńskiej, zdecydował się ostatecznie zostać rzeźbiarzem. Od czasu do czasu wystawia, wyłącznie jednak w naszym mieście, jednocześnie pracuje w referacie policyjnym magistratu — przy oczytaniu, ironicznej pamięci i osiemnastowiecznym, jak mówią jego przyjaciele, dowcipie, wyniósł z dzieciństwa zamiłowanie do kryminalistyki i uważa siebie to za chybionego detektywa, to znów za niedocenionego artystę, który minął się ze swoim czasem: „spóźniłem się trochę do katedr trzynastowiecznych" — mówi z rozbrajającą pretensjonalnością w chwilach szczerości. Jest integralnym pacyfistą, jeździł do generała Schöneicha (przedtem jeździł do Kayserlinga), entuzjazmuje się Paneuropą, jest czynnym członkiem „Niemieckiego Towarzystwa Pacyfistów" — może naprawdę, jak sam żartuje (dwuznacznie, aby nikt nie

brał na serio jego żartu), na złość bogatym kuzynom, którzy zajmują w Reichswehrze wpływowe stanowiska. Był kolegą szkolnym Lotha, chociaż w szkole nigdy się nie przyjaźnili, teraz lubią sobie wspominać młode lata, spędzają długie kwadranse na kalkowaniu z pamięci niekończących się historyj sztubackich przepraw i psikusów, przypominają sobie belfrów i kolegów — i tylko najpilniejsze obowiązki potrafią ich w takich chwilach wypłoszyć z oczarowania chłopięcą przeszłością. (Co pewien czas, nawiasem mówiąc, odbywają się w S*** zjazdy szkolne, wtedy sprawdza się, jak to los porozstawiał wychowanków starego klasycznego gimnazjum im. W. von Humboldta, niby pionki na szachownicy, bezceremonialnie obchodząc się z młodzieńczymi przewidywaniami i marzeniem, tak niegdyś zdobywczym...).

Profesor Hans Wolfgang Pokorny, znany etnolog, członek Instytutu Ludoznawczego...

— Pięć i pół miliona bezrobotnych — mówi Grolle i patrzy na swoją rozczapierzoną dłoń, jak gdyby liczył na palcach. Od paru lat, niemal od przybycia do S***, Grolle jest członkiem klubu, wciąż tu traktowany jako intruz, niezbyt pożądany, nieobliczalny. „Obniża poziom towarzyski", skarży się Carl Topf. Niechętnie dopuszcza innych do głosu, przerywa repliki, jak gdyby wiedział z góry, co może powiedzieć replikant, w ogóle „wie z góry", wszelka możliwa rozmowa jest dla niego jakby grą w szachy z wiadomymi końcówkami, które rozegrał był już sam z sobą w domu. Mówiąc zaś, zanadto wyszczególnia — bez skrótów i skoków, niejako łopatą do głowy, tonem nieodwołalnym, czasem z nieopatrznym grubiańskim podrażnieniem, ze zbyt gwałtownymi akcentami.

— Pięć i pół miliona — powtarza z podkreśloną lubością — co czwarty pracujący wytrącony ze swego miejsca w ordynku. Wyobraźcie sobie, jak to od wewnątrz dziurawi waszą nieszczęsną republikę... ta armia termitów. Na razie stoi to sobie jeszcze w ogonku, obijają progi urzędów, hałasują o zapomogi — jeszcze nie stracili nadziei. Władza od dawna poniewiera się na ulicy, goła, bez kartek wyborczych, bez uchwały Reichstagu, — a nie masz, kto by ją podniósł! Tradycja albo siła rządzi narodami, powtarzał lord Disraeli, ale to był żydowski Anglik. U nas — tradycje, pożal się Boże...

— Masy... — wtrącił Carl Topf. — Nasze partie robotnicze i związki zawodowe są na szczęście najlepszą szkołą legalizmu! Od tylu pokoleń wychowywano nasz naród w poszanowaniu władzy i porządku...

— aż dojrzał do uzurpatora, który weźmie ją siłą i każe ją szanować — i to jak! — podjął Grolle — „Przemoc — wiekuista matko prawa" — zacytował z ostatniej mowy Hitlera.

— Uzurpator! — wykrzyknął Hoym — wyobraźcie sobie, że u nas w rodzinie tak nazywają dotychczas Buonaparta.

Rozmowa nie kleiła się. Odzywano się półgębkiem, leniwie, przy papierosach i cygarach, jakby przeglądając pobieżnie tytuły dzienników: ...niewczesne

ogłoszenie przez Curtiusa i Wiedeń Unii Celnej (*Anschluss* od schodów kuchennych) i reakcja zagranicy: wycofywanie kredytów amerykańskich i co z tego wyniknie... skandal w towarzystwie Pacyfistycznym, wyrzucenie Kurta Hillera za jego rewelacje o subsydiach od Herriota i Polaków, przy czym przekorny von Hoym broni prawa brania skąd się da dla słusznej sprawy... Pan-Europa... ponowne rozmowy Arnolda Rechberga z baronami *Comité des Forges*, o czym? o odbudowie przemysłu wojennego w Niemczech przy udziale kapitałów anglo-francuskich — jeszcze jedna próba dogadania się po tylu dawnych... czy znowu spotkają się Strong, Montagu Norman i Schacht?.... „Książęta banków i giełdy" — oto kto jest panem tego świata ...przy naszej strukturze gospodarczej nie obejdziemy się bez Stanów Zjednoczonych, które już w roku 26-ym tezauryzowały 18 miliardów marek w złocie... znowu plan Younga, międzynarodowa wspólnota interesów, trudny proces przeobrażania się wczorajszych przeciwników wojennych w dzisiejszych sprzymierzeńców i może, być może, w jutrzejszych sojuszników... kuszenie Niemiec przez Wschód i Zachód — jak Herakles na rozdrożu, między Cnotą a Użyciem, westchnął filolog Topf... zachować chwiejną równowagę, i co dbała o siebie panna zyskuje na utrzymywaniu zalotników w niepewności i rywalizacji... operetkowy Odyss-Zygfryd naszej dzisiejszej niemieckiej mitologii... mity w ogóle, kilka obiegowych anegdot, plotki... znowu Zachód, front narodowy, dekrety Brüninga, kompromitacja Reichstagu i egoizm partyj, zarządzenia Severinga o zawieszeniu pism komunistycznych, wybryk ministra Fricka, który wyrzucił z muzeum w Weimarze obrazy Pawła Klee, Noldego, Kandinsky'ego... czy istnieje niemiecka sztuka?... o haśle „pokój w przemyśle" i o podwójnej roli socjal-demokracji, i znowu o zjednoczeniu Europy bez Sowietów, przy czym mówiąc o stosunkach niemiecko-rosyjskich Grolle przyrównał je do związku dwóch od dawna i wielokrotnie spowinowaconych rodów, które interes i tradycja pcha do nowego mariażu, cóż, kiedy tym razem panna ma kompromitujące maniery i skłóca z najbliższą rodziną... „Rozmowy jak za szynkwasem u Aschingera, przy kuflu i kanapkach" — szepnął z obrzydzeniem Hoym do Lotha.

— Belzebub! — wykrzyknął nagle zrywając się z fotela — Belzebub! rozhuśtał nas na diabelskiej huśtawce... to w lewo, to w prawo, coraz szybciej, na złamanie karku!

— Nie Belzebub, mój kochany Hoym, to „Abaddon, a po grecku — Apolijon" — zacytował na pół serio, na pół żartobliwie Kurt Glücks, który w tym czasie zaczynał wierzyć w bliski koniec świata i na wszelki wypadek przytaczał przy każdej okazji — nie zawsze bezbłędnie — teksty Apokalipsy.

— Mitologiści, mitologiści! — głos redaktora Grolle nabrał prawie śpiżowego dźwięku, można się było nieomal spodziewać, że za chwilę zacznie grzmieć i dzwonić: *vivos voco, mortuos plango, fulgura frango*, jak głosił napis na starym dzwonie katedry w S***, i wtedy ktoś z obecnych, jak to czasem bywało, szepnie drugiemu do ucha: *sei ernst, grolle nicht*. — Zachciało się wam zrobić Belzebuba z poczciwego Frycka Tyssena i Gränerta, którzy teraz siedzą sobie zapewne w podobnym dżentelmeńskim klubie w Park Hotelu w Düsseldorfie

i jak my pytlują jęzorami — bo cała nasza odgórna warstwa w Niemczech nic innego na razie, na razie, nie robi, tylko pytluje. O, umysły bałamutne! Tamte poczciwe safanduły trzęsą się przed widmem komuny i gorączkowo szukają pogromcy z ogłoszeń, z żelaznym prętem, demagoga z dobrym niemieckim pejczem.

— Goga i de-Magoga — przedrzeźnił architekt po cichu i zacytował szeptem: „Zwiedzie narody Goga i Magoga i rozprzestrzenią się po ziemi i otoczą miasto umiłowanego. Ale zstąpi ogień od Boga i pożre je".

— Pamiętacie — zawołał znowu ożywiając się Hoym — proroctwa Heinego? Jedna owczarnia i jeden pasterz? Z taką żelazną laską pastuszą! — i jakby dla podkreślenia wagi słów, w jakiś swój szczególny, znaczący sposób przeszedł do drugiego pokoju.

Przy stoliku na wprost drzwi czterej panowie grali w karty. Od czasu do czasu któryś intonował po cichu refren zapomnianego już przeboju: *Ernst, ach Ernst, was du mir alles lernst,* po chwili inni podchwytywali głośniej, ale wnet, reflektując się, milkli zawstydzeni. W następnym — w amfiladzie — pokoju, przy kominku z czerwonych cegiełek, tkwił w ciemno wiśniowym fotelu chudy starzec w tabaczkowym surducie z wysoko podpiętą kamizelką, białą głowę miał nisko zwieszoną, jak i siwy sumiasty wąs. Obok, trzymając oburącz poręcze fotela, perswadował mu coś do ucha korpulentny mężczyzna w żałobie, niespokojny, szpakowaty, z wypiekami na twarzy.

Hoym przeszedł przez wszystkie pokoje niedbale, chwiejąc czy kiwając długimi rękami — wysoki i szczupły, ramiona miał bardzo obwisłe — przesuwał się tak, jakby nogi miał na zawiasach, w ogóle było coś nieprzyzwoitego i wyzywającego, coś rozpuszczonego i rozchwianego w jego ruchach, a brak odgłosu kroków — po wypłowiałym błękitnym dywanie — podkreślał jeszcze bardziej wrażenie czegoś nieważkiego, nieodpowiedzialnego, żeby nie powiedzieć zgoła pajacowego w jego ruchach — jak gdyby całe to brzydkie, nadmiernie wyrosłe i nieskładne ciało poruszane było na sznurku. W każdym razie, lustrując wszystkie kąty, wydawał się znudzony i bez złudzeń. I jeszcze bardziej znudzony wrócił do swoich dyskutujących przyjaciół. Rozmowa tymczasem zdążyła się nagrzać.

— Nasze mieszczaństwo — mówił Topf z leciutką tremą, jaką odczuwał, lub udawał, że odczuwa, ilekroć zaczynał dłuższą tyradę, powoli rozstawiając słowa, trochę jak skąpiec, któremu szkoda się ich pozbyć — dobrze osadzone w swej wielowiekowej strukturze, światłe, znające wartość ładu i norm... nasze warstwy robotnicze... nasze konserwatywne chłopstwo... zdrowe, zdyscyplinowane, stopniowo, szczebel po szczeblu wznoszące się w hierarchii zamiast ją łamać... nasza warstwa urzędnicza, niedościgniona pod względem organizacji i doświadczenia, nieustępliwa na punkcie legalizmu i honoru, obchodząca się z naszą młodą *civitas* jak staranny zegarmistrz, jak biolog-hodowca... nasze sfery intelektualne, doskonalące się w pracy zespołowej, nawarstwiające dzień za dniem wiedzę i umiejętności. To niemożliwe! — zakończył raptownie, *con brio,* i rozejrzał się wokoło, pewny wygranej.

— Co niemożliwe? że banda maniaków i gangsterów opanuje naród mędrców? Naród mędrców! — uniósł się Grolle. Uniósł się też w fotelu, mówił teraz szybko, to giętko, to znów z nagłym usztywnieniem głosu, z metalicznymi podźwiękami.

— Naród myślicieli i poetów! Jakich myślicieli? Jakich za przeproszeniem myślicieli? Mieliśmy Montaigne'a, Makkiawela, Woltera?! Nasi filozofowie wspekulowywali się w transcedentność, nasi wieszczowie mierzyli się z tytanicznym, nasi myśliciele zanurzali się w gwiezdnych mgławicach i podglebiu własnej duszy, a wszystko co pośrodku, włącznie z własnymi bebechami, od wieków oddawali w pacht żołdakom. Mieliśmy jednego myśliciela, ale ten zerwał nasz kontrakt z wielkoświatowym panem bogiem i zaprzedał nas małym prowincjonalnym despotom, bo ci prędzej nas upilnują. Mieliśmy drugiego myśliciela, ten nawet mówić nie chciał po niemiecku, nawet czytać nie chciał po niemiecku, terminował u Woltera i skoszarował swój naród, bo nic bardziej rozumnego nie mógł wymyślić dla tego ospałego plemienia. Nasi geniusze myśli i sztuki — Boże zmiłuj się! Czy zdaliście sobie sprawę, że Weimar Goethego był bez porównania parszywszą dziurą, niż nasze tutaj miasteczko — Ateny niemieckie, jużci! Osiem tysięcy zaśmierdłych filistrów i pospólstwa, czas zabija się karciętami, bzdyczeniem na instrumentach, komedyjkami w Wittumspalais, gdzie nasz obertytan, geheimrat od tych kilku tysięcy fliistrów, bożek z rokokowo-saskiego *chinoiserie*, latami wymanewrywuje sobie dodatkowy orderek i godność. Kiedy wychodzi z domu, ma przed sobą park, wygon, gdzie baby wiejskie zbierają krowie placki, pola, takie jak nasze *Vogelwiese*, gdzie filistyn spaceruje ze swoim *Schatzem*, gdzie król kurkowy strzela z arbaletu do drewnianego ptaka, pocztylion trąbi, gra się w kręgle, pije piwo, kawę z ciastem, dzieci jeżdżą na karuzeli, a w budach podochoceni pejzanie tłuką butelki. Wyobraźcie sobie Leonarda, Szekspira, Stendhala w takiej mizerii! Ten platoniczny romans przez dziesiątki lat z nudną, starą Steinową — moi panowie, tu nie światła — więcej powietrza! W najbardziej upolitycznionym okresie świata, kiedy rozstrzygają się jego losy co najmniej na parę stuleci, kiedy ludzkość domaga się rozwiązania zagadki, zwierciadła i wskazówki, — przypomnijcie sobie tylko, jaki to był okres! — największy mędrzec Niemiec pisze liryki — w dodatku uważa swoje poezje za okolicznościowe! — i zbiera minerały.

Znano tu dobrze wybuchy Grollego — oswojono się z nimi, nie budziły już zgorszenia: występowały po długiej, wymęczonej gadaninie, odtwarzającej beznadziejnie stereotypową treść gazet. Eksplodowały nagle, ale dopiero wtedy, gdy Grolle przebadał teren, gdy był pewien swoich słuchaczy. Można było cały ten proceder kłaść na karb kaprysów chorej wątroby czy niespokojnego pokwitania gruczołów, albo, jeśli kto woli, nadmiaru kwasów dusznych, których świadomość jego musiała od czasu do czasu pozbywać się w kontorsjach, tak były zaciekłe, chwilami zaplute. Ale mogła to być właściwość brutalnej inteligencji — niby motor, który długo trzeba rozgrzewać, zanim ruszy sapiąc i gniewnie pohukując. Albo też co innego...

— Boecjusz pisał śród pożarów i ruin Rzymu, w najsroższym ucisku, i ani jednym słowem o tym wszystkim nie wspomniał. A jednak dzieło jego było pocieszeniem dla dziesiątków pokoleń — odezwał się Karol Topf.

— Boecjusz, Boecjusz — cóż miał Boecjusz innego robić? Szczątek wielkiego stylu życia, zalany nieodpartą falą barbarii, która nieuchronnie zatriumfuje na wieleset lat! Ale tu, tu było odwrotnie: tu przed wielkim postępowym przypływem dziejów bronił się niemiecki zaścianek. Przypomnijcie sobie, co Goethe na starość ceni u wielkiego Woltera? Złośliwe epigramy, przede wszystkim dlatego, że cesarzowa austriacka nie znajduje w nich nic — w stosunku do osób książęcych — co uchybiałoby konwenansowi. Przeczytajcie sobie uważnie, ale bez Gundolfa, bez drabiny, na którą pnie się każdy niemiecki pedant, gdy bierze do ręki pozłocony tom Książnicy Klasyków, — przeczytajcie sobie notatę Goethego o jego spotkaniu z Napoleonem. Co za spotkanie! Apollo i Mars! największy w dziejach umysł Niemiec i najmężniejszy Francuz! Moc posiadający i uczony w piśmie! Takie spotkania zdarzają się raz na tysiąc lat: Diogenes z Aleksandrem, Jezus z Piłatem... (Tu Grolle jak gdyby stropił się nieco i dalej ciągnął spokojnie). I co? jak on to opisał, Boże miłosierny! — przeczytajcie sobie uważnie ten dokumencik, schludniutki wywiadzik skromnego dziennikarzyny... Wiem, co pan chce powiedzieć: — zawołał błysnąwszy z ukosa w kierunku Topfa — Goethe lubił być zagadkowy, to była jego starcza namiętność, utaił wiele szczegółów, znam te relacje Talleyranda i Müllera, tajna misja polityczna, którą mu Napoleon zawierzył, no i oczywiście cały demoniakalno-panteistyczny bełkot glossatorów. Co to mnie u licha obchodzi! — krzyknął z nienawiścią, wąska składka jego ust, precyzyjna i zarazem cyniczna, miała naprawdę tragiczny wyraz, był bledszy niż zwykle, i Loth, patrząc na niego, zmarszczył się. — Mnie obowiązuje tylko to, co stoi napisane ręką samego Olimpijczyka... — Nastąpiła chwila milczenia, Grolle jakby zmęczył się, ale znów ruszył, tym razem ciężko: — Płaszczy się to przed wielkim tego świata, ale tak, aby zachować swoją, w miarę, w miarę wobec koronowanej osoby, godność osobistą, to znaczy ledwo dostrzegalnie mruga do czytelnika, nie może jednak ukryć, jak go rozpiera duma, że oto wielki, największy mocarz tego świata czytał go, pono aż siedem razy czytał jego młodzieńczy utwór — i stary kabotyn aż do uprzykrzenia do najpóźniejszej starości będzie wspominał, że „Werther towarzyszył generałowi Bonaparte do Egiptu, w biblioteczce podręcznej" — w tej niezwykłej biblioteczce, w której cudacznym katalogu, pamiętacie ten zdumiewający szczegół? — Biblia i Koran figurują w dziale polityki! Z podziwem i respektem wysłuchuje nasz największy poeta komplementów Napoleona o „Werterze", z czcią przyjmuje jego krytyczne uwagi fachowo-literackie. Bóg poezji — zdawałoby się od kogo? Pamiętacie, jaką anegdotę opowiada o Napoleonie Heine — wielbił-że go ten kosmopolityczny Żyd! — jak to imperator kazał sobie streścić na kilku stronicach filozofię Kanta i jak orzekł: „z takich ludzi jak Kant, Cagliostro, Swedenborg i Filadelfia ludzkość nie będzie miała pożytku". — A Stendhal, co mówi Stendhal o prostactwie legendarnych marszałków Francji? To rzeczy znane, — i nie o to chodzi... Słuchajcie, powtó-

rzę wam wiernie samego Goethego: „Z naganą wyrażał się Napoleon o dramatach losu (wiadomo, że rozmawiali o wolterowskim „Mahomecie“ i „Cezarze“). „Miały one należeć do ciemniejszej epoki (zwróćcie uwagę na ten pobłażliwy tryb warunkowy!). Co teraz poczynać z losem? Polityka jest losem“. „Polityka jest losem!“. Tak mówi żołnierz, który przekształca świat — oto słowo-klucz do całej przyszłości europejskiej. „Polityka jest losem“. Co za wyzwanie! I wobec tego wyzwania nasz obermędrzec wymiguje się, woli się ukryć za powątpiewającą nieodpowiedzialnością, za wyrozumiałym niezainteresowaniem, za obiektywizmem klerka, który bada owady, minerały, ludzi i relacjonuje — stuprocentowy niemiecki klerk! Ach, posłuchajcie, przypomnę wam inne spotkanie, niech ono posłuży za tło! Dante i Henryk VII! Opętany polityką tytan rzuca klątwy na Florencję, swoje miasto rodzinne, jakie klątwy! — upokorzyć je, podbić, rozdeptać bez zmiłowania to gniazdo żmij i zdrożności, które śmie się buntować przeciw jego marzeniu: światowemu cesarstwu! — Językiem Jeremiasza podburza przeciw swojej Florencji Luksemburczyka, tego cesarza z przypadku, mdłego fanfarona, którego w swoim świętym politycznym zapamiętaniu nazywa Mesjaszem, Mojżeszem, Cezarem. Macie różnicę między geniuszem latyńskim a germańskim! Taka nie przymierzając, *toutes proportions gardées* — jak między operowym, ale bądź co bądź wspaniałym Duce a jego ponurym przedrzeźniaczem, Adolfem Schickelgrüberem z Braunau am Inn.

— Pan nie mówi po niemiecku — odezwał się milczący dotąd profesor Pokorny.

— Znam to: już stary Karl Julius Weber zauważył, że tam, gdzie inni po prostu mówią, my mówimy po niemiecku, gdzie po prostu działają, my działamy po niemiecku, tak skądinąd pedantyczni, posługujemy się ciągle tautologią „nasza niemiecka ojczyzna“, mówimy o niemieckiej dobroduszności, o niemieckim poczuciu wolności, o niemieckiej uczciwości, o niemieckim Bogu — tak jakby inne narody były pozbawone tych wszystkich obciążeń! Nawet wypróżniamy się po niemiecku — wiele tracą badacze psychologii narodów, że nie interesują się publicznymi wychodkami — gdzie jeszcze na świecie znajdziecie takie wierszyki: *scheisse, dass die Berge platzen* — Ossa i Pelion starożytności, nieomal Edda, grzmiąca niemiecka gigantomania, elephantiasis narodowej wyobraźni... Ale wróćmy do naszego tytana. Musiały mu mocno zapaść te słowa Napoleona w pamięć, skoro przed samą śmiercią, w ostatniej rozmowie z Eckermannem, jeszcze je wspomina, ale jak on je interpretuje! Polityka jest losem, lecz Boże uchowaj stosować ją do poezji, uważać politykę za materię odpowiednią dla poety! Potępia Uhlanda za jego działalność polityczną, ojczyzną poety jest piękno ponadnarodowe, jak ojczyzną dowódcy pułku winien być jego pułk, a patriotyzm jego polega właśnie na tym, żeby nie zajmował się polityką, lecz wyłącznie swoim pułkiem. Wtedy to wymykają się 83-letniemu poecie gorzkie słowa, pod adresem „tych, którzy całą moją działalność mają za nic“ — pamiętacie?: „Aby tych ludzi usatysfakcjonować, powinienem był zostać członkiem klubu jakobinów i propagować mord i krew“. Z tak bezzębną goryczą wypowiadać się może tylko ten, komu u schyłku długiego życia prze-

cina drogę wątpienie: czy aby szedł właściwą drogą, czy wszystko nie było pomyłką, czy może tamci mieli rację... Ale co tu mówić o Goethem — jedyny mężczyzna w tym androginicznym świecie, nasz rewolucyjny Schiller, nawet on odrzucił honorowe obywatelstwo, ofiarowane mu przez Konwent. Cóż dziwnego: wmyślcie się w różnicę nie tylko sensu, ale i samego brzmienia wyrazów: chronicznie zakatarzony *Bürger* i dźwięczny, agresywny jak poranek wiosenny *citoyen!* „Polityka jest losem!" Cóż, myśmy nigdy nie byli narodem politycznym!

— O Napoleonie już się zapomina, a Goethe i Schiller będą świecić wiecznie — mruknął z nietajonym obrzydzeniem Otto Männchen. (Był przydatny w „Prometeuszu", jak i w paru innych stowarzyszeniach, jako obrotny sekretarz, w zamian miał prawo — i korzystał z niego przy każdej okazji — „w imieniu klubu „Prometeusz", albo „zarządu takiego a takiego" — wygłaszać powitalne i żegnalne przemówienia na otwarciach, pogrzebach, akademiach. Jego mowy nie były pozbawione zalet: niedługie, nic nie wyrażały i bez istotnych zmian mogły się znaleźć w każdym zbiorze „przemówień i toastów na wszelkie okoliczności"). — Wyżyny naszej i nie tylko naszej duchowości. Tylko dzięki temu, że nie daje się zmącić przez namiętności swoich czasów, geniusz wyrasta ponad swój czas, staje się wyrazicielem wiecznej poezji i wiecznego człowieczeństwa.

— Nie znam się na poezji i na wiecznym człowieczeństwie — odburknął Grolle i zaraz dodał: — chociaż znam pół Fausta na pamięć. Znam dobrze ten żargon: jedność losu z osobowością, tytanizm, pandemonium natury, nie człowiek w jego przelotnym bytowaniu, nie społeczeństwo i nie państwo, lecz Natura. Pewien polski wielbiciel notuje z naiwnym zgorszeniem, że Goethe przy jednym tylko posiłku wymienił ze dwieście razy Naturę i ani razu Boga. Bo, trzeba mu to przyznać, niechże i ja będę sprawiedliwy — co za ludzie wokoło niego, co za państwo i jaki bóg!

— Poezja jako objawienie harmonii człowieka, nawet w jego dionizyjskim rozszczepieniu — odezwał się doktór Loth. — Dla nas, ludzi zachwianego, konwulsyjnego czasu — rzekłszy to, zawstydził się swego nietaktu — dla nas Goethe ma moc uzdrawiającą, jak miedziany wąż Mojżesza, który uzdrawiał każdego, kto na niego spojrzał. Wychować cały naród na Goethem, aby znał go na codzień i powszechnie, jak niegdyś Pismo święte — to byłoby skuteczniejsze niż wszelkie psycho- i socjotechniki dzisiejszych projektomanów. Ogólnoludzkie, po prostu ludzkie, jako miara i dobro naszego działania i życia; usprawiedliwienie losu ludzkiego i człowieczeństwa immanentnie, z własnych jego założeń — jak to określa Simmel. Znak dla każdego z nas i dla nas wszystkich, że można pogodzić piękno i dobro, mądrość i szczęście, cnotę i radości — pokarmy ziemskie i idealne, — to, czego łakną biedne dzieci ludzkości — on to nam wskazał, swoim pięknym życiem i wieszczym dziełem. I to, że pan mówi o nim w sposób, powiedzmy, tak niefrasobliwy... Naturalnie, nie umiemy się utrzymać, jako zbiorowość, na tych wyżynach, ale to jest los zbiorowości, że ciągnie długo i okrężną nieraz drogą za ideałem i wzorem. Nie umieliśmy prze-

kształcić jego spuścizny w powszechną kulturę narodową, może też i wskutek zacofania stuktury państwowej, politycznego rozdrobnienia... bo ja wiem... od kilkudziesięciu lat dopiero mamy państwo narodowe... niedorozwój, brak ciągłości myśli politycznej... Cóż tu się dziwić?

— Ja się nie dziwię, ja tylko stwierdzam — przerwał Grolle, nagle straciwszy zapał, który jak gdyby skrył się, skurczył i zwiędł za ciemnymi okularami.

— Obciążenia Wersalu, ucisk i zależność od egoistycznego imperializmu, i w dodatku ten kryzys światowy, który nas ściąga na sam spód depresji, chociaż wyłączano nas *mala fide* od korzystania z dobrodziejstw gospodarki światowej — wyliczał z kolei Karol Topf. Wyjął cygaro z ust, trzymał je między palcami — palce ma kościste, chwytkie — ostrożnie, aby nie strząsnąć popiołu, a mówiąc patrzał na sypki czubek cygara, mogło się zdawać, że odcyfrowuje proroctwa ze skrętów, drgań i polotu wąskiej smużki dymu, tak skupione było jego spojrzenie i tak powolna mowa. Tak zresztą zwykł mówić w towarzystwie o sprawach gospodarczych, z zastanowieniem, jakby się poruszał na niepewnym gruncie: filolog z zamiłowania odcinał się w ten sposób od praktycyzmu swych dyrektorskich zajęć.

Grolle tymczasem rozparł się w fotelu, wydawało się, że drzemiąc czujnie, chce przeczekać wzburzoną falę, którą sam był nieopatrznie wywołał.

— A przecież przed wojną w ciągu trzech-czterech dziesięcioleci potrafiliśmy dokonać więcej niż Anglicy przez stulecie, w metalurgii zajęliśmy drugie miejsce po Stanach Zjednoczonych, w handlu zagranicznym drugie po Anglii, byliśmy na drodze... Gdyby nie... Oczywiście, źle nami rządzono, wiadomo, mieliśmy najlepsze wojsko, ale najgorszą politykę zagraniczną... — mówił Topf, wciąż ostrożnie, *perdendosi* — ta wilhelmińska fuszerka zasad i dyrektyw fryderycjańskich, żenowałbym się powiedzieć: staufenowskich, żeby nie wywołać przy naszym mizernych kondycjach *magna nominis umbra* — dodał i jakby nabrał pewności siebie. — A i teraz, po takiej wojnie, po odcięciu niezbędnej 60-milionowemu narodowi przestrzeni życiowej, przy takich reparacjach, i ograniczeniach, w dodatku kiedy masy niepokoją się i burzą, jakby podniecali je nie partyjni agitatorzy, ale *erinys*, gniewne dusze pomordowanych bohaterów — podniósł głos, ostatecznie odzyskawszy pewność siebie, — któryż to naród potrafiłby tak pracować, zwłaszcza że inni zbierają jego *laborum dulce leminem*, w ciągu kilku lat odbudować przemysł, stać się ponownie, wbrew pozorom, potęgą, która sama jeszcze nie wie o tym, sama sobie nie ufa, ale czuje już *in petto* swoją moc. I czy moglibyśmy tego dokonać — zawołał, — gdybyśmy nie byli upolitycznionym narodem! Oczywiście, rozdrobnienie, rozbicie, partykularyzm interesów i dążeń — ależ geniusz naszego narodu umie nawet słabość przekształcić w źródła mocy: długo tłumiona dążność do jedności, jak sprężona para, stanie się źródłem ogromnej narodowej energii, a wieki rozdrobnienia pozwolą nam osiągnąć upragnioną równowagę między centralizmem a federalizmem, między państwem współczesnym a ideałem starożytnego *polis*, od

którego to słowa, jak wiadomo, wywodzi się polityka... — Zakończył nieco *giocoso*, schylając z wdziękiem głowę.

— Trzeba jeszcze pamiętać — dodał, jakby zaniepokojony milczeniem, które zaległo — że my rozwijamy się jako naród powoli i późno, z retardacją. „Szwab mądrzeje po czterdziestce", mówi przysłowie — jak człowiek, który niemrawy w pierwszej połowie swego życia, dopiero w drugiej zdumiewa świat dojrzałością i dokonaniami. Jesteśmy właśnie, niestety, *nel mezzo del cammin di nostra vita.*

— pośród ciemnego znalazłem się lasu — odpowiedział słowami własnego przekładu Sebastian Houlme — wszyscy jesteśmy zbłąkani w *selva selvaggia...* dzikim, gęstym, ponurym. — Były radca ambasady w Tokio, wyprawiwszy staruszka ojca do domu, przyłączył się do dyskutujących. Był w żałobie po żonie, szpakowaty, prawie siwy, czerstwy i rumiany na twarzy, w S*** spędzał wiosenne i letnie miesiące, tłumacząc od kilku lat „Boską Komedię" i pisząc dzieło o jej autorze, w którym z nową argumentacją podejmował zapomniane poglądy Wittego na temat faustowskiej struktury dzieł Dantego. Obydwaj z Topfem byli członkami *Dantegesellschaft.*

— Naszej duchowości — ciągnął dalej Topf — obcy jest impresjonizm francuski, przypływy i odpływy wrażeń i przemian, u nas posiew musi być głęboki... i wschodzi powoli, ale bujnie. Dlatego Goethe dopiero zaczyna oddziaływać naprawdę, on kształtuje nasz typ duchowy, on go nam uświadomił: — faustowskiego ducha, który nigdy się nie zatrzymuje, ale nieprzerwanie, bez wytchnienia zmierza naprzód od celu do celu, bez granic...

Zaległa długa chwila milczenia.

— Do czego pan właściwie zmierzał? — Glüks ocknął się nagle z roztargnienia, które od dłuższej chwili malowało się na jego wyrazistej, choć niezupełnie jeszcze wyraźnej twarzy, i zwrócił się gwałtownie do drzemiącego na pozór Grollego. — Co Goethe miałby do powiedzenia Napoleonowi?! Nic, nic mu nie miał do powiedzenia.

— Właśnie to! Właśnie to! — wybuchnął Grolle. Prawie krzyczał. — O nic innego mi nie chodzi! Właśnie to! *Princeps* naszej duchowości nie miał nic do powiedzenia Napoleonowi! Tacyście wszyscy! — wykrzykiwał. — Od stu pięćdziesięciu lat oni nie mają nic do powiedzenia imperatorom, uzurpatorom, zdobywcom! To tylko chciałem powiedzieć, nic innego! To wystarczy!

— Goethe uchylił się — uzupełniał niezmącony wybuchem Glüks, — jak to pan był łaskaw zdaje się wyrazić, z pobłażliwością niezainteresowanego, od owej napoleońskiej alternatywy: albo los, albo polityka, bo ta alternatywa jest w ogóle nie do przyjęcia dla ludzi ducha. Ani jedno, ani drugie. W odwiecznej *tragoedia humana* decydujące dla nas jest co innego: postawa wewnętrzna, człowiek w sobie i dla siebie, samo istnienie w sobie i dla siebie. *In ipso vivimus, movemur et sumus,* żeby zacytować św. Pawła, i to jest powołanie, wolność niemiecka, do której powracamy po każdej klęsce, jakich los nam nie szczędzi, choćby tę wolność urzeczywistniały nieliczne jednostki. Wszystko inne — flukta bieżącego dnia, pozór, nic.

— O, pozwólcie panowie, że się uszczypnę — zawołał Grolle, i w rzeczy samej uszczypnął się ruchem trywialnym, w lewe ramię, przy czym rzucała się w oczy prostacka foremność jego rąk — gotów jestem założyć się, że w tym jaspersowskim czy paulińskim istnieniu w sobie i dla siebie moja skromna osobowość nie istnieje wcale, jestem „nic". („Żebyś wiedział!" — odczytał w oczach Glücksa. O ile, jak stwierdziliśmy, Glücks w obecności Grollego czuł się zahamowany, ponieważ wiadoma mu opinia o nim Grollego ściągała go na taką płaszczyznę — jedną z wielu możliwych, — na której sam sobie mógł się wydawać obmierzły i godny pogardy, o tyle obecność Glüksa, odwrotnie, ożywiała Grollego, pobudzała jego inteligencję i pamięć do szybkich obrotów, jak gdyby Grolle pragnął nie przekonywać, lecz narzucać, i jak gdyby istotą i powołaniem umysłu była ruchliwość).

— Ja się nie dam ściągnąć na grunt „w sobie i dla siebie". Nie jesteśmy i nie byliśmy narodem upolitycznionym i dlatego nieustannie wysadza nas ze społeczności narodów europejskich, które w naturalnym rozwoju urzeczywistniają swoje upolitycznienie. A może uważacie, że miliony głosujące dziś na dwójkę, jutro na dziewiątkę, to upolitycznione masy? Zapytajcie na dole portiera, w klapie nosi hackenkreutz, na razie na odwrocie klapy. Odpowie wam: „nie dbam o politykę". Przepytajcie szofera, fornala, profesora uniwersytetu — odpowie to samo. Nie mam czasu na politykę, mam swój fach, jestem szoferem, profesorem uniwersytetu, poetą, dowódcą pułku, zostawiam politykę zawodowcom, niech oni decydują o mojej polityce, a na rozwiązanie nierozwikłanych trudności mamy przecie w zapasie stare, dobre ojczyźniane marzenie o najbitniejszej armii w świecie, o Staufenach, o!, o Fryderyku Barbarossie, który nie umarł i czeka na dzień i godzinę. *Kadawergehorsam* — oto polityka i los tego narodu!

— Nietzsche z pięciogroszówki — szepnął Hoym do ucha Karolowi Topfowi.

Tymczasem Karola Topfa stopniowo ogarniało niedobre samopoczucie, jakie w ostatnich czasach dokucza mu coraz częściej. Aby go nie podrażniać, ale owszem łagodzić, nazywał je eufemicznie, ponieważ był zabobonny, niewinnym francuskim słówkiem *malaise*, ale od pewnego czasu jest ono czymś znacznie bardziej nieznośnym. Podnosząc się jak gdyby oparem humorów, w dawnym znaczeniu tego słowa, z samego dna wnętrzności, z „krwistych i lepkich czeluści organizmu", drażni go w gardle, skraca oddech, zdaje się zaflegmiać zwoje mózgu. Co najgorsza, obrzydza mu smak życia. „Jakbym reagował na świat wyłącznie obłożonym językiem", skarżył się lekarzowi. Opanowywało go to niedobre samopoczucie najczęściej wtedy, gdy przebywał w towarzystwie starzejących się mężczyzn, albo w towarzystwie starzejących się pań, a gdy osiągało pewien stopień, miał możność ustalenia z oczywistą pewnością, iż polega ono na tym, a jeżeli nie polega, to co najmniej jest ono w jakimś ścisłym związku z tym, że wszystkimi zmysłami i niemal jasnowidząco postrzega, a zarazem i odczuwa w samym sobie, starzenie się tych ciał, chwila za chwilą, powolne obumieranie, którego nic już nie kompensuje, które wyraża się w zmęczeniach — „przyrodnich siostrach śmierci", jak lubił wyrażać się, na swój ładny sposób —

w przekrwieniu i mętnieniu oczu, w obrzękach, zmarszczkach, zaczerwienieniach, wybroczynach, wilgotnościach ciała, w rozluźnianiu się, wzdęciu, wiotczeniu, albo w wysychaniu, rogowaceniu, osypywaniu się skóry, w nadmiarze wydzielin gruczołowych oraz w ich zaniku, jak gdyby stopniowy rozkład — naturalna droga ludzkiego ciała, dana mu była przez szkło powiększające i w demonicznym przyspieszeniu. Gdybyż to tylko chodziło o tamtych! Ale postrzegając ich starzenie się, odczuwał je również w sobie, w stopniu spotęgowanym, — niby replikę patetyczną wewnątrz całego siebie, od „krwistych i lepkich czeluści", jak się wyrażał, aż po powłokę skóry. Odczucie to przyprawiało go o mdłości i zawrót głowy, a rzecz w tym nieistotna chociaż znamienna — jednocześnie pobudzało go seksualnie, ale tylko cieleśnie, bez udziału jakichkolwiek uczuć i wyobrażeń. Jednocześnie z tym fizycznym oparem „niedyspozycji", czy też na nim, niby na drożdżach ciasto, rośnie w nim niedyspozycja psychiczna, a choć ściśle z tamtą związana, nie odnosi się jednak do faktu starzenia się i rozpadu, lecz odwołuje się do czegoś zgoła innego. Normalnie, w zwykłym swoim stanie, Karol Topf cieszył się, dosłownie, wybornym zdrowiem i niemniej sprawnym zadowoleniem z siebie człowieka, który chociaż nie osiągnął szczytów, na jakie wspinać się lubi ambicja, zwłaszcza młodzieńcza, przecież umie ją miarkować, z wprawą posługuje się wzorami przekształcania jej w praktykę i w czterdziestym roku życia spokojnie i konsekwentnie urzeczywistnia swój plan życiowy, na ogół utrzymując się w obranym stylu postępowania i wcielając, bez gwałtu nad sobą i bez szczególnych zakłamań, odpowiadający mu typ ludzki. Nie jest to bynajmniej ideał, ale za to jest mniej więcej realny: model humanisty i światowca, oddającego sobie i każdemu, co mu się należy; obywatela, który przykładnie spełnia swoje powinności względem państwa i współobywateli i nie zaniedbuje samego siebie; sumiennego w swoim zawodzie fachowca, który pracą swoją bogaci siebie i kraj, a zarazem dyletanta, w dawnym, dobrym tego słowa znaczeniu, który dorzuca i swoją cząstkę do ogólnego erudycyjnego dorobku ludzkości; sceptyka, ale bez nihilizmu, i *bon vivanta* bez sybarytyzmu; słowem człowieka, który zna wartość dobrego życia, przejawia i pielęgnuje naturalną *joie de vivre*, ale zna miarę we wszystkim i umie dzielić harmonijnie samego siebie i swój czas pomiędzy pracę, zainteresowania duchowe, życie rodzinne, trening fizyczny oraz zdrowe przyjemności zmysłów. W każdym razie dbał o to, aby styl jego życia, z wyjątkiem dorywczych, małoistotnych odskoków, harmonizował ze stylem jego osobowości, i żeby jeden i drugi był „ładny" w tym znaczeniu, w jakim stosują to słowo matematycy. W skrytości serca lubił mniemać o sobie, że jest Ateńczykiem, jeśli nie z najlepszego okresu, to z czasów choćby Plutarcha — co i tak jest aż nadto, jak na współczesną nam bezstylową epokę. W mieszkaniu jego, w gabinecie, stoi na honorowym miejscu dobra kopia watykańskiej głowy komediopisa Menandrosa, i Karol Topf, przeglądając się w zawieszonym obok tanagryjskim lusterku (wątpliwego zresztą pochodzenia), dopatrywał się w swoich rysach podobieństwa do tego ucznia Epikura i ulubieńca Fortuny, którego uroda, osobowość, życie, po dwóch z górą tysiącach lat, budzi jeszcze dojmującą zazdrość

w sercu współwłaściciela firmy *J. S. Topf und Söhne.* Nawet życie rodzinne kształtował według wzorów ateńskich: oddając żonie należny respekt, mężowską miłość i opiekę, pozostawiał jej *gynaikion,* jak to nazywał: prowadzenie domu, ognisko domowe, wychowanie dzieci, rytuał towarzyski, natomiast dla potrzeb podniety i fascynacji, dla swojego wyrafinowania i swojej żarliwości szukał partnerek śród egeryj z Schwannecke's Bar, czy z Romanisches Café, które odwiedzał bywając często w stolicy w sprawach firmowych. Tak postępując, nie różni się właściwie od bardzo wielu innych mężczyzn, ale on to inaczej nazywa i zupełnie inaczej przeżywa, jest to więc zupełnie co innego, coś bardzo własnego i tylko jemu właściwego. „Obrzydzenie do tego, co miękkie, wilgotne, albo zwiędłe i więdnące, co psuje się i rozkłada — toć nie inaczej musiał chyba odczuwać taki Peiziasz z dialogu Plutarcha (jego „Moralia" są ulubioną dosenną lekturą Topfa) — kiedy tak zaciekle zabrania swemu młodemu ulubieńcowi związku małżeńskiego ze starzejącą się kobietą, kiedy tak broni swego prawa oglądania nagich zawodników, których namaszczone ciała chłopięce są twarde jak krzemień i jak płomień giętkie" — w ten sposób próbuje czasem usprawiedliwić się przed sobą ze swego obrzydzenia, z tych chorobliwych stanów, które jednak — wie o tym dobrze — nie przystoją Ateńczykowi, nawet przybranemu. I oto w chwilach „kryzysu" cała ta od lat subtelnie wypracowywana konstrukcja, mówiąc trywialnie, brała w łeb, wydawała mu się nawet już nie pomyłką i tragikomedią, ale wulgarną bzdurą, czymś śmiesznym i żałosnym. Było to, niestety, aż nadto pewne i wyraziste poczucie chybienia: fatalnego chybienia, chybienia na zawsze — wokoło którego w takich chwilach układa się jego psychiczne *malaise,* zarówno jak i panika myśli. Psychiczne zaburzenie mogło się wydawać raz przyczyną, raz skutkiem fizycznego, ale na dobrą sprawę nie wiedział nawet, czy przyczyna tkwi w nim samym, czy poza nim. Przypisałby ją najchętniej światu, oddziaływaniu współczesnego świata, który sam pogrążony jest, i jakże głęboko, w konfuzji i przeżywa *malaise* w skali olbrzymiej. Doktór Langleben, freudysta, któremu się zwierzył, zacytował Goethego: *wass ihr den Geist der Zeiten heisst, das ist im Grund der Herrn eigener Geist,* i skłonny był szukać źródła zakłóceń we wczesnych jego konfliktach z ojcem, Johannem Topfem, który, jak powszechnie było w S*** wiadomo, miał zdecydowanie wrogi, saturnowski, jak to nazywał doktór Langleben, stosunek do własnych synów — atoli Karol Topf nie bardzo ufał psychoanalitycznym wykładniom. Skądinąd mogłoby się na pozór wydawać, że przyczyna leży na samym wierzchu.

Nie brakowało mu bowiem w tym okresie zupełnie konkretnego powodu do zmartwień: awantury z ojcem, trudności finansowe. Stara, bogata firma Topf-Werke była poważnie zachwiana. Przeinwestowaliśmy ją w latach stabilizacji i boomu, wbrew ojcowskim przestrogom, i oto — zwykła obecnie kolej rzeczy: więksi odbiorcy i dłużnicy — gminy miejskie są niewypłacalne, banki wymawiają kredyty, ciężki przemysł nie potrzebuje już nowych pieców — ileż to starych wygasło w ostatnich miesiącach, w dodatku zanosi się na zatarg ze związkiem, znowu opanowanym przez komunistów. Na razie redukowało się

tylko pracowników biurowych i niewykwalifikowanych robotników, ale już pracuje się tylko trzy dni w tygodniu — przestawiono się wyłącznie na lżejszą produkcję: „oszczędnościowe piecyki żeliwne Topfa", ostatni model, 1930 roku (z ornamentem, w którym można się dopatrzeć meandra podwojonego zwierciadłowym swoim odbiciem, albo też szeregu stylizowanych swastyk, jak kto woli) — bądź co bądź te mizerne piecyki na razie uratowały wielką starą firmę od bankructwa.

Aliści Karol Topf od dawna wytworzył w sobie filozoficzny stosunek do materialnych kłopotów. Słusznie więc nie chce i nie może dopuścić myśli, że materialne kłopoty są w stanie zachwiać jego równowagą. Trzeba mu to przyznać: dotychczas zawsze pogodnie i mężnie znosił niedobre niespodzianki losu, jakich i w jego życiu nie brak — chybiona miłość, i wiele innych. Zbyt dobrze też pamięta, jak w najgroźniejszych dla firmy dniach, wtedy ojciec, znowu odmłodzony, przeżywający swoją trzecią młodość, kręcił się co dzień od rana do wieczora w kantorze, zacierając, dosłownie, ręce ze złośliwej uciechy, wypominając synowi po raz niezliczony wszystkie błędy, jakich się kiedykolwiek dopuścił w prowadzeniu przedsiębiorstwa — jakie to on wtedy miał świetne samopoczucie, jaka podmywała go fala płochej podskórnej radości, zachwycające poczucie ulgi, a zarazem hazardu, poczucie trzymania w ręku wszystkich swoich możliwości, włącznie z najgorszą, która w istocie może jest najbardziej obiecującą i pożądaną? „Tym lepiej", myślał, gdy firma wisiała na włosku, „będę wreszcie wolny, chwała Bogu mam jakieś kapitały za granicą, nieduże, ale starczy, aby rozpocząć na nowo, właściwe życie, do którego było się powołanym, życie uczonego, nie prywatnego uczonego, ale prawdziwego naukowca przy którymś ze szwajcarskich uniwersytetów. Może to i późno, lecz długowieczny jest ród Topfów, a i niejeden wielki uczony rozpoczynał później".. Tak więc czy owak — to nie było to.

Odczuwając teraz z wewnętrznym popłochem przystęp owej niedyspozycji, pomyślał sobie, żeby iść bez zwłoki do domu, wziąć gorącą kąpiel: hydropatia, müllerowska gimnastyka, zimą kilka godzin na nartach dawniej przywracały mu na ogół równowagę; parę razy pomogła gwałtowna kuracja przeczyszczająca (cierpiał od dawna na uporczywą obstrukcję), kilka nawet razy — jak przypadkowo wypróbował — przelotny stosunek, odbywany niechętnie, nawet wrogo, z fizyczną i moralną degustacją — właśnie ta degustacja była skuteczna, odgrywała rolę leku w myśl zasady: *similia similibus curantur*. Ale ostatnio i jedno, i drugie, i trzecie przeważnie zawodziło. Co gorzej, chorobliwy ten stan stawał się coraz bardziej przewlekły i trwał nie kilka godzin, ale kilka dni, a nawet zdarzyło się, że i parę tygodni. I oto czując w sobie pierwsze ostrożne jeszcze ruchy obudzonej „bestii", którą dopiero niedawno z dużym wysiłkiem uśpił, którą jednak nosił w sobie stale, jak „kobieta w ciąży, gdyby nosiła śmierć zamiast płodu" (było to jego własne porównanie, wpadło mu na myśl w rozmowie z psychoanalitykiem), wsłuchany w szum w uszach i w męczącą pulsację w skroniach, dźwignął się ciężko z miejsca i ledwo panując nad ruchami, nie dbając już o zwykłą ich płynność (chociaż poruszał się prężnie, trochę jakby

z prusacka, przecież wydawało mu się nieraz, że *veniat gressu delicato et languido*, jak pisano o jego ulubionym Menandrosie), wyszedł na korytarz, a stamtąd, z brutalnym rozmachem pchnąwszy drzwi, na podest pierwszego piętra. Tutaj zatrzymał się, zaczerpnął jak najwięcej powietrza i wypuścił je po pauzie bardzo powoli, powtórzył to sześć czy siedem razy, patrząc przy tym nieruchomo w jeden błyszczący punkt w szkiełkach kandelabru. Wznoszący się ku górze zapach perfum i młody łatwy śmiech docucił go do reszty: na dole rozbawione towarzystwo, młodzi mężczyźni w smokingach, z połyskującymi, gładko do tyłu zaczesanymi włosami, kobiety w powiewnych, głęboko wyciętych sukniach, — „po Florencji chodzą, szyje i piersi pokazując nagie" — pobredziło mu się jeszcze pogłosem Dantego, chociaż zdał sobie od razu sprawę z niedorzeczności skojarzenia, bo „cóż to za Florencja ta nasza S***" — niespiesznie i szumnie wchodzą do restauracji na parterze. W samą porę uciekli przed deszczem, który — słyszało się przez otwarte drzwi wejściowe — lunął momentalnie głośną nawałnicą, gdy równocześnie przebrzmiewały uderzenia pierwszej burzy. Myśli Topfa są jeszcze w popłochu: „taka to i jest ta dzisiejsza młodzież", stwierdza, „i ja oto spoglądam na nich z takim zapewne uczuciem, jak Arystobulus na dwór Sardanapala, z jego napisem: „jedz, pij i spółkuj, wszystko inne niewarte jest szeląga". Ale zdawszy sobie sprawę z niedorzeczności tej myśli, młodzi bowiem ludzie nawet w rozbawieniu byli najzupełniej *fashionable*, chłodni i spokojni, pomyślał znów bez żadnego przejścia: „oto kwiat naszej młodzieży mieszczańskiej, silni i delikatni, pewni swojej drogi i kariery, stateczni a umiejący się śmiać" — przecież gwałtownie zapragnął być z nimi, ale właśnie z takimi sardanapalowymi, właśnie z takimi, jakimi ich sobie niedorzecznie w pierwszym popędzie przedstawił. Wraz z tym niedorzecznym pragnieniem wróciło znienacka jego normalne zrównoważone poczucie życiowe. Jak fala krwi na twarz omdlałego. Atak *malaise* minął i Topf wrócił, pusty, odświeżony i zły, na swoje dawne miejscę.

— Nasi myśliciele... — grzmiał po dawnemu Grolle — wracam do punktu wyjścia, aby zakończyć. Zagubieni w gwiezdnych odmętach i w wiekuistej problematyce własnego istnienia, wszystkie rzeczy i działania tego świata oddają landsknechtom i hyclom. Jakże są szczęśliwi, że tamci zwalniają ich od brudnych spraw, od obowiązku myślenia o czym innym niż o idealnym, nieuwarunkowanym. Że tamci biorą na siebie odpowiedzialność i prawo rozkazu: zrób to, zrób tamto. A jeżeli wywijają mu przed nosem chorągiewką ze słowami: honor, wierność, obowiązek, ojczyzna, — a pokażcie mi niemieckiego hycla bez szyllerowskiej retoryki! — wtedy nasz roztargniony intelektualista, nie rozglądając się po bokach, pomaszeruje wszędzie, dokąd go zaprowadzą. Nawet gdy mu każą osobiście niszczyć i mordować, nie ma obawy, nie zbudzi się z roztargnienia, ma przecież w rezerwie swego Beethovena i Bacha, którzy dają mu oczyszczenie — rozgrzeszają go, nie wymagając nawet skruchy... Oczywiście, cały świat uwikłał się w komplikacjach. Może pan ma rację, mój kochany, może to i wieża Babel, gdzie pomieszane zostały języki, aby jeden drugiego nie rozumiał. Ale nasi komplikacjoniści — bo cóż pozostało w tej horrendalnej

składnicy szczegółów, jaką jest intelektualizm współczesnego Zachodu, jak nie komplikować, potrząsać kalejdoskopkiem, a Niemcy są pamięcią Europy i składnicą jej idej, jak to już sto lat temu pisano — otóż nasi komplikacjoniści nie zdają sobie sprawy, że im bardziej staje się niemożliwy jednorodny opis i wytłumaczenie świata, i co więcej, im bardziej zagmatwana, złożona, pomieszana, zawęźlona jest sama sytuacja świata, tym prostsze musi być działanie.

— Miecz Damoklesa! — podpowiedział milczący dotąd profesor Hans Wolfgang Pokorny, etnolog, który zasłynął dwutomowym dziełem o tajnych stowarzyszeniach melanezyjskiego plemienia Dobu; powiedziano kiedyś o nim, że potrafi odróżniać totemy wszystkich rodów Melanezji, natomiast nie odróżnia znaku Stahlhelmu od Reichsbanneru. — Czy wiele na tym tracę — uśmiechnął się na to dobrotliwie profesor — i czy różnica jest istotna?

Grolle zmarszczył się bardzo jakoś srogo, nie wiadomo czemu, ale skinął głową i ciągnął dalej:

— Nasi komplikacjoniści kręcą nosem — i nagle poczerwieniał (rumieniec rozlewał mu się od czoła, ale nie od samej nasady włosów, między nią a rumieńcem pozostawało wąziutkie szaro-żółte pasemko) i w alternacji zdjął okulary. Czynił to bardzo rzadko, aby przeczyścić ciemne szkła, wtedy mrużył oczy, albo kiedy był szczególnie wzburzony słowem czy jakąś myślą, jak teraz — a wtedy zrywał je raptownym gestem, jakby chciał trzasnąć o stół, a rozglądając się wokoło nieufnie, odsłaniał oczy. Oczy zaś miał szerokie, chorobliwie jasne, białka mętnobiałe, jakby chropowate, z rozkrzewioną ciemną żyłką, u spodu przekrwione, tęczówki wyglądały na nich jak zwarzone plamki, powieki były fałdziste, żółto-szare, brwi rzadkie i jasne. Oczy te poza tym jakby podawały się naprzód — wyglądały trochę jak wyłączone z żywego organizmu, ze światła, mało widzące, półmartwe. — Kręcą nosem — powtórzył z gniewem Grolle („po co tyle ferworu", pomyślał z zażenowaniem Loth; sam się też zarumienił i odwrócił spojrzenie od redaktora) — kręcą nosem — powtórzył po raz drugi — kiedy im się mówi, że do tych wszystkich nierozwikłanych komplikacyj pasuje tylko jedno zdanie, najprotsze, najpospolitsze, prostackie: faszym albo komunizm. *Tertium non datur.* Bo aby nie zgubić się w wielowiekowym *bric à brac* szczegółów, sprzeczności i wątpień, człowiek dzisiejszy musi odzyskać pierwotny dar wyboru. I o tym wiedzą dobrze pańscy koledzy, panie dyrektorze Topf, pańscy wielcy koledzy z Dortmundu, z Bochum, z Essen, ci nie zasypiają gruszek w popiele, jeszcze nie powiedzieli ostatniego słowa, ale już wybrali i dobrze wiedzą, na kogo stawiać.

— Jeżeli pana dobrze zrozumiałem, przewiduje pan, że wielki kapitał odda władzę Adolfowi Hitlerowi? — przepytał Hoym, który mimo pokrętnego i, od przypadku do przypadku, jak mówili o nim znajomi, osiemnastowiecznego dowcipu, czasem jakby się nagle odkręcał od tego całego pokręcenia i wtedy odsłaniał bezpośredniość i umysłowe gapiostwo prostoducha. Odsłaniał jakąś słabą swoją, prostacką stronę — to niepewne, niejasne i chwiejne jak jego ruchy; obrażał się, gdy ktoś z tego korzystał.

Grolle parsknął pogardliwie, bez obsłonek. Hoym zaniepokoił się, fuknął niewyraźnie, wstał i przeszedł się powoli wzdłuż ściany, trochę jak lunatyk, czynił to zresztą i bez okazji, nie umiał długo usiedzieć na miejscu. Nie dbając o rozmowę, przypatrywał się po raz któryś obrazkom na ścianie: wisiały tu dyskretnie, w prostych ramach — kolorowe abstrakcje Kandinsky'ego, fantastyczne kłęby końskie Campendoncka, dobra reprodukcja kopenhaskiego Corota — chwiejna łódź na czystych wodach, pod zmierzchającym się domem. Po drodze uchylił zasłony, wyjrzał przez okno: tramwaj rzucił błękitnawą racę, za oknem była noc. Noc kolorowych blasków puszczonych prószem w czarną przestrzeń, ale zawsze ta sama; stara jak świat, ale tutaj odmładzająca się, uszminkowana, hałaśliwa! August doszedł do kąta, gdzie na niskiej podstawie stała własna jego rzeźba w mosiężnym odlewie — półakt kobiecy, który miejscowi ignoranci brali za węgorza okręconego w spiralę. Wskazującym i serdecznym palcem pogłaskał chłodną gładką powierzchnię, i stał, smutny i drętwy, przez kilka długich chwil.

— Tym wywrotowcom z ich obłąkaną pseudoteorią rasową, zbieraninie zbankrutowanych sklepikarzy, zwichniętych frontowców, *desperados* z monachijskiej piwiarni? — wywoływał Karol Topf *con fuoco* — zapomniał pan o ich programie, o 25 punktach: najpierw wywłaszczenie wielkich przedsiębiorstw, banków...

— Żydowskich, łaskawco, żydowskich — podpowiedział Grolle. — I jak to szanowny pan wyraża się o partii, która niedawno zdobyła sześć i pół miliona głosów, a na pewno podwoi tę liczbę, o ile tylko zechce doprowadzić do nowych wyborów...

— O, przepraszam! — przerwał Topf — są już znaki nieomylne, że zaczyna się wielki odpływ.

— Tym bardziej, kotku, tym bardziej: któż by chciał tracić taką gratkę!... Dwadzieścia pięć punktów Hitlera, czy Federa, przeciw marksizmowi, przeciw kapitalizmowi, przeciw temu, przeciw owemu — przecież to dziecięca składanka sprzeczności. Ale w tym rzecz: sprzeczności to ich siła! Każdemu czego pragnie, a wszystkim gwiazdka z nieba. 15 października, kiedy frakcja nacjonal-socjalistyczna składała swój pierwszy wniosek o wywłaszczenie baronów giełdy i bankowości, odbyło się tajne śniadanko z udziałem samego Führera i kilku co wybitniejszych baronów bankowości... Pewien inteligentny dziennikarz, Francuz, — za granicą drukuje się teraz korespondencję z Niemiec jak, za przeproszeniem, z Iraku czy Peru — w rozmowie z jakimś wyższym urzędnikiem niemieckim zarzucał nazistom brak programu. „Prawda, oni nie mają programu — odpowiedział mu rozmówca, ale za to mają idee, a o to trudniej". Oto mądre słowa. Kilka prościutkich idej, samograjów, dla każdego, w sam raz dla małego człowieka: gleba, krew, honor, przeciw temu, przeciw owemu, porządek, obietnica zmycia hańby osiemnastego roku, no i w dodatku owa gwiazdeczka z nieba, do której zawsze wzdychał niemiecki Schlemil — czego ci jeszcze trzeba, mój kotku? I pomyślcie, w jakiej to sytuacji! Gospodarka jak podczas trzęsienia ziemi, bezrobocie niepohamowane, przemysł, niby Laokon, du-

szący się w zwojach własnej koncentracji, kartelizacji, budżet w katastrofalnym deficycie, opinia publiczna we mgle, stan średni zachwiany, spauperyzowany, zdezorientowany, chłopstwo doprowadzone do wściekłości, mały człowiek zdesperowany, młodzież bez jutra, rząd bez autorytetu, chwiejny, na łasce kilku zakulisowych intrygantów, stan urzędniczy skorumpowany, Reichstag skłócony, z większością od przypadku do przypadku, rozsadzany od wewnątrz przez obie skrajne frakcje, wielkie afery, chaos, i to wszystko wobec bezpośredniej groźby komunizmu, który z dnia na dzień powiększa swój stan posiadania. A wszystko razem woła o dyktatora. W całym kraju, od rogatki do rogatki, biegnie krzyk o dyktatora czy dyktaturę. Naturalnie, tamci woleliby Hugenberga czy nawet Severinga, gdyby to pomogło! Ale rzeczy poszły za daleko, nie obejdzie się bez poronnej rewolucyjki, a tego ani Hugenberg, ani Severing, ani generał von Seekt, ani Brüning nie potrafią zrobić. I dlatego ubije się targ z jarmarcznym hypnotyzerem, mocnym w pięści i w gębie.

— „Moc ich jest w gębach ich i w ogonach ich" — zacytował Glücks.

— Niech pan przestanie się wygłupiać, panie inżynierze! — zagrzmiał Grolle, nagle ujawniając ślepe rozjątrzenie, jak gdyby to nie on był panem rozmowy, jak gdyby, na odwrót, poniósł był w niej klęskę. Zawsze tak jest z nim, pomyślał Glücks, zawsze po tych swoich bohaterskich monologach jątrzy samego siebie poczuciem sromotnej przegranej. O *grolle nicht*, pomyślał Glücks, ale nic nie odpowiedział.

— A czy gdzie indziej nie jest podobna sytuacja? — zapytał Loth.

— Gdzie indziej może jest podobnie, ale gdzie indziej sprzeczności nie są jeszcze tak gwałtownie sprzęgnięte; gdzie indziej nie ma narodowej schizofrenii: tu oto brudna polityka, a tam wzniosłe ideały; gdzie indziej nie ma takiej anarchii i tak strasznej zakorzenionej w charakterach i w historii potrzeby porządku; gdzie indziej kapitał nie jest tak skomprymowany, bez miejsca, bez oddechu; gdzie indziej nie pada na partię komunistyczną tyle milionów głosów; gdzie indziej rewolucje dawno podważyły feudalne poszanowanie hierarchii, kast i szarż; gdzie indziej ludzie praktyki nie czują się upoważnieni do takiej brutalności, a ludzie myśli do takiej nieodpowiedzialności za praktykę; gdzie indziej cnoty narodowe: pilność, zmysł porządku i organizacji, schludność, nie są tak „same w sobie", tak niezależne od wszelkiej kierunkowości, od celu, od moralności; gdzie indziej, żeby z tym skończyć, mundurmania, *kadavergehorsam*, rekrucki dryl i kapralski sadyzm, słowem prusactwo, nie osadziło się w samym sercu narodu. Przecież nie kto inny, tylko sam wasz Stresemann, laureat nobelowskiej nagrody Pokoju, a jakże, powiedział kiedyś, że stary pruski duch jest podstawą, która dźwiga nasz kategoryczny imperatyw obowiązku. Słowem, moi panowie, zaścianek w samym środku dwudziestowiecznego świata. A wiecie, jakie jest elementarne zachowanie się zaścianka, wszystko jedno afrykańskich pigmejów, czy ucywilizowanych po zęby Prusaków: oparkanić się, przede wszystkim się oparkanić, prawda, profesorze? i to będzie w latach najbliższych decydowało o zwrocie ku autarkii gospodarczej, politycznej, świato-

poglądowej, i o osobliwościach niemieckiego epizodu w ogólnym decydującym światowym konflikcie, który wypadnie przeżyć naszemu pokoleniu.

— A nasze masy zorganizowane, związki, marksiści? — zapytał profesor Pokorny.

— To utrudnia decyzję, ale dlatego też ją przyśpiesza — to działa dialektycznie. Co masy, co partie? Co marksiści — jacy? Dla socjaldemokracji wróg jest nieodmiennie na lewicy, socjaldemokracja Loebego i Noskego zawsze najlepiej broniła przed rewolucją, broni i teraz, ale nie dość skutecznie. Przecież oni są główną podporą dekretowych rządów Brüninga, i co z tego? Niedawno tłumaczył mi poufnie jeden z ich lewych przywódców: gdyby się zgodzili na ludowy front z komunistami, mieliby natychmiast przeciwko sobie połączone szturmówki, Stahlhelm, Reichswehrę, nawet Schupo. Słowem, wojna domowa, panie szanowny, a tu wkroczyłaby Francja, oczywiście i Polska — przecież, w istocie, na to tylko antancie była potrzebna, żeby odgrodzić Niemcy od rewolucji. Przestraszył mnie, słowo daję. Fiu, ładna pehspektywa!... Prywatne armie, armie dziesiątka narodów — trzydziestoletnia w edycji wieku motorów, wojny totalnej — słyszeliście o nowych teoriach Ludendorfa? Toteż my wybieramy mniejsze zło, lepiej być żywym psem itd., itd. A ponieważ czas pracuje dla komunistów, więc baronowie z Bochum i Essen nie mają innego wyjścia.

— To znaczy, im większe niebezpieczeństwo komunizmu, tym bliższa groźba nazizmu, i odwrotnie? — przepowiedział profesor Pokorny, jak gdyby starając się to sobie samemu dokładniej wytłumaczyć.

— Jak źródło Dodony, w którego pobliżu gasły płonące pochodnie, a zapalały się zgasłe — rzekł Topf. — Ale pan przeoczył inne rozwiązanie, o którym głośno na wszystkich rogach i placach.

— Wojnę? — zawołał bardzo jakoś wesoło Grolle — jeszcze jedną światową? W innej konfiguracji? Kapitał przeciw komunie?

— Kapitał przeciw komunie. I to da władzę nie nazistom, lecz generałom.

— Narody nie zechcą wojować — odezwał się Loth. — Po tym wszystkim? Wystarczy pomyśleć o naszej literaturze: Remarque, Dwinger, Frank, Renn, Zweig, Frey, Günther — bądź co bądź, to świadczy o nastrojach.

— Że piszą? Co ma robić neurastenik, który był na froncie, jak nie pisać pacyfistyczne powieści? To pana doktora dziwi? — rzekł Grolle.

— Nie, że piszą, ale że są tak czytani.

— Bo ludzie chcą wiedzieć, co przeżyli i co ich czeka. Wstydzą się, że na poprzednią szli jak na spacerek, z bukiecikami w lufach, wedle oleodruków z wojny 1870. Nie dla tendencji czytają i nie ona do nich trafia. Czy nie myślą panowie, że te książki to jakby popularyzacje wojny, coś w rodzaju astronomicznych popularyzacyj Jeansa, które dziś są również „bestsellerami". Niech-no pan uważnie przejrzy Remarque'a: istny Baedecker, *an outline of the worldwar*; znajdzie pan tam wszystko, co należy do wojny: okopy, i ogień huraganowy, i atak gazowy, i leże, patrol, dryl, męstwo, koszary, wierność niemieckiego żołnierza, i koleżeństwo broni, i walka wręcz, wszy i miłość, itd., itd. A że pokazano ją w przeżyciach wydelikaconego mamisynka — to oczywiście

roztkliwia, ale wojna nie jest dla niedorosłych mazgajów, lecz — do pioruna! dla mężczyzn... Kto jak nie Stahlhelm wydał album okropności wojny, na pewno nie bez kozery. Ci, co to sami przerobili, lubią sobie powtarzać stare historyjki — jak to nieraz my z panem, doktorze, z ową, przyznajmy to, romantyczną tęsknotą, z żalem, jakim zawsze są owiane wspomnienia z czasów, kiedy się żyło życiem, dobrym czy złym, ale niecodziennym, gwałtownym, silnym, gdy się było mężczyzną, bo my wszyscy, młodzi czy starzy, marzymy o kondycjach, kiedy możemy żyć jak mężczyźni, jak charaktery. Tylko cyniczny i zniewieściały Żyd, pan Alfred Kerr-Kempner, mógł napisać, że w ogóle nie ma charakterów, są tylko momenty... Mundury, moi panowie, mundury... W 1926 roku Stresemann skarżył się przed Briandem z powodu sukcesów Stahlhelmu, że republika weimarska nic nie robi dla psychiki mas, ubiera ludzi w nudne, ponure, czarne powszednie marynarki i surduty — a na to Briand z chichotem: „naturalnie, każdy mężczyzna lubi sobie włożyć na łeb stalowy kask i czuć się potężnym wojownikiem"... Cóż dopiero, kiedy jest z plemienia teutońskiego, o którym już Tacyt pisał, że nie ma sobie równych w wojaczce itd., itd.; cóż dopiero młodzież, zwłaszcza ta, która już — już dorwała się do krwi, gdy nagle, niestety, niestety, wszystko się skończyło. Przeczytajcie sobie „Die Geächteten" von Salamona, jedyną prawdziwą książkę o pokoleniu młodzieży niemieckiej, które będzie teraz decydować, nie ta zełgana literacko młodzież Remarque'a i Gläsera.

— Narody mają dość, nie zechcą powtórzyć.

— Narody mają dość, ale narody pasjami lubią powtarzać. W psychopatologii nazywa się to, zdaje się, perseweracją. Tym bardziej, gdy się przegrało. To tak, jakby kto wyszedł z klubu zbłaźniwszy się i potem całą noc przewraca się z boku na bok, obmyślając, jak to się jutro odegra, a nie mogąc zasnąć z utęsknieniem wypatruje brzasku tego jutra. Zwłaszcza my, Niemcy, lubimy się powtarzać. To jest nasz upór, cnota niemiecka. Dyrektor ma zapewne rację, ale przeskoczył kilka stopni: zanim tamto nastąpi i aby tamto nastąpiło, musi być zaprowadzony porządek w domu, odpluskwienie, jak oni to nazywają. Najpierw Adolf Robespierre, a potem generał Kurt von Bonaparte. Führer odegra rolę Jana Chrzciciela. I on też, biedak, odda głowę pod topór, ale zdąży sobie nim porządnie pomachać. Słowem, nie ma innego wyboru, czy się chce, czy nie chce: komunizm albo faszyzm.

— A pan za kim, panie redaktorze — zapytał Glücks. I niemal równocześnie Karol Topf:

— To samo mówią komuniści. Dlaczego nie wstępuje pan do KP?

Grolle machnął ręką, po swojemu, tylko dłonią, aż do przegubu, z góry na dół, jak do chińskich cieni, kiedy się chce pokazać na ścianie profil gęsi. Potem wyciągnął z kieszeni szpaltę korektową i z afektowanym znudzeniem zaczął pod nosem odczytywać własny artykuł wstępny na niedzielę (był sobotni wieczór): „Już teraz, nie jutro, losy Niemiec. Europy, świata zależą od tego, czy nasze partie porządku potrafią zjednoczyć się w akcji i stworzyć trwałą barierę między ekstremami. Czy potrafią wydrzeć masy spod uroku czerwonych

i brunatnych sloganów, które — przyznać to musimy — w niejednym trafiają w sedno. Sytuacja jest niewątpliwie krytyczna, ale to się stać musi"... i tam dalej, i tam dalej — akuratnie, z niejaką melancholią, złożył szpalty i schował je do kieszeni. „Biedny człowiek rozdarty sprzecznościami", — myślał Loth. — „Jeśli cyniczny, to z rozpaczy". Ale nie było w Grollem rozdarcia ani rozpaczy — po prostu co innego mówił, co innego pisał. („Moja paplanina odcina mnie od nikczemnej banalności tego, co piszę, a moja pisanina broni mię przed nihilizmem tego, co mówię" — tłumaczył czasem. — „Tak jak mam prawą rękę i lewą rękę — że też to nikogo nie gorszy! Taka sobie estetyczna i higieniczna technika. I tak żyję sobie uharmonizowany, w równowadze i dobrym zdrowiu". Mawiał też: „Cóż z tego, że nie mam racji? Jest to jedyne prawo, którego nie dam sobie odebrać". Powoływał się niekiedy na aforyzm Rivarola: „Rozum ma do dyspozycji prawdy, które trzeba powiedzieć, i prawdy, które trzeba robić".

— Pytał mnie pan, panie inżynierze, — rzekł jakby z namysłem — za kim ja jestem? Za zwycięzcą, kociaku, zawsze za zwycięzcą. — Podniósł się raptownie i nie żegnając się wyszedł.

GEORG LUKACS

FAUST I MEFISTOFELES

Walka o wewnętrzną istotę człowieka — oto przedmiot właściwej akcji „Fausta".[1] Walka ta koncentruje się w pojedynku Faust-Mefistofeles. Główne jej etapy — właśnie tu ujawnia się poetycka głębia Goethego — mienią się różnorakimi barwami i nie dają się sprowadzić do abstrakcyjnej zasady. W ten sposób Mefistofeles staje się żywą postacią literacką, a nie tylko wcieleniem zasady zła. Wszystkie przeto próby zdefiniowania jego postaci są jałowe i wprowadzają w błąd.

O wiele ważniejszą jest rzeczą określić promień jego działania, jego pole sił. Cel jego stanowi, jak w legendzie, zdobycie duszy Fausta. Lecz w konkretnej realizacji uzewnętrznia się głęboki, światopoglądowy odwrót Goethego od legendy. Legenda jest jeszcze w największym stopniu średniowieczna, wychodzi z samoistnych i ostro odgraniczonych zasad dobra i zła w walce o duszę ludzką. Również fragment sztuki Lessinga zawiera elementy tego szorstkiego oddzielenia obydwóch walczących sił, tylko że Lessing zgodnie z duchem dojrzałego Oświecenia widzi tu jedynie walkę pozorną.

U Goethego pojedynek staje się całkowicie wewnętrzny. Mefistofeles posiada o tyle tylko władzę, o ile istota jego stanowi moment duchowego rozwoju Fausta. A wielkość poetyckiego osiągnięcia Goethego polega właśnie na tym, że Mefistofeles mimo to nie staje się tylko zwyczajnym składnikiem duszy Fausta, lecz postacią o wyrazistych, samodzielnych konturach. Ale przez to świadomie usunięty został u Mefistofelesa pierwiastek pozaludzko-diaboliczny (z tego powodu odpada u Fausta cała zewnętrzno-magiczna strona sagi, jej usuwanie następowało bez ustanku w ciągu pracy; wystarczy porównać choćby scenę „Piwnicy Auerbacha" w „Pra-Fauście" z późniejszymi redakcjami). Ba, Goethe idzie nawet tak daleko, że Mefistofeles ironicznie kilkakrotnie przekreśla własną istotę diabelską i jej zaprzecza (np. w „Kuchni czarownic"), albo w tonie poważnym oświadcza, że droga Fausta do zbawienia bądź też do potępienia zależy tylko od samego Fausta, w żadnej zaś mierze od diabła lub diabelskich

[1] Historyczno - społeczne ramy akcji *Fausta* omówił Lukacs w essayu pt. *Tragedia Małgosi* — przyp. tłum.

wpływów. W zakończeniu swego wielkiego monologu po rozmowie z Faustem mówi Mefistofeles:

Gdybyś był diabłu nie zaprzedał duszy,
i tak byś zginął w zwątpień swych katuszy.[1]

Tę tendencję do usuwania postaci nadzmysłowych skutecznie wspierają oświadczenia się Fausta wyłącznie za doczesnym światem, zaprzeczanie istnienia wszelkiego zaświata. W wielkim dialogu w scenie początkowej mówi Faust do Mefistofelesa:

To „tam" mnie nie obchodzi dużo,
to są utopie i drobiazgi.
„Tu" niech mi siły twoje służą,
a potem — rozbij ziemię w drzazgi,
lub niech się w inny glob przemienia!
Tu na tej ziemi me radości,
tu pod tym słońcem me cierpienia;
gdy już rzucone będą kości,
gdy się rozstanę z nią — co potem,
to nie jest dla mnie już kłopotem!

A jeszcze bardziej stanowczo na końcu Drugiej Części:

W zaświaty mierzyć — próżnym ducha szałem!
Głupiec, kto szuka tęsknymi oczami
sobie podobnych ponad obłokami!
Niech stoi twardo, niech patrzy pojętnie;
dzielnemu ziemia odpowiada chętnie.
Po cóż te wzloty ku wieczności szczytne?!

Zarówno Faust jak i Mefistofeles są więc — zasadniczo rzecz biorąc — ateistami. I tu można znowu zobaczyć, jak wiele Goethe wziął z historycznej autentyczności sagi. Faust może takimi słowami zniszczyć wszelki byt zaświatowy, działanie skupić wyłącznie na tym, co ziemskie, a przecież nie traci on historycznego kolorytu. Takie myśli bowiem odpowiadają — mimo charakterystyczne dla Goethego zabarwienie — epoce Paracelsusa, Giordana Bruno lub Bacona z Verulamu.

Z tym wszystkim jednak u Goethego podanie ujęte zostało w formę wewnętrznej walki o zachowanie i rozwój istoty ludzkiej na przekór diabelskim, szatańskim możliwościom istniejącym w samym człowieku.

W poemacie Goethego sam szatan nie występuje. Występuje za to w odrzuconych później fragmentach z „Nocy Walpurgi". Wspaniałe pod względem

[1] Wszystkie cytaty z *Fausta* podano tu w tłumaczeniu Emila Zegadłowicza — przyp. tłum.

poetyckim strofy, które kładzie Goethe w usta szatana, ujawniają jego istotę jako nagą żądzę złota i rozkoszy zmysłów. Dążenie do obydwóch tych „najwyższych dóbr" jest mądrością szatana, a więc czystym, absolutnym spełnieniem tego, co Mefistofeles charakteryzuje w cytowanych już przez nas słowach jako właściwy użytek z ludzkiego rozumu. Mefistofeles jest tylko podrzędnym przedstawicielem tej zasady, ale — właśnie dlatego, że stoi niżej od szatana w hierarchii piekła — jest bardziej uduchowiony, zintelektualizowany i dowcipny aniżeli tamten. Musi on diabelskie zasady duchowo tak wysoko wznieść i głosić, aby wraz z Faustem osiągnąć wspólne pole działania, aby w ogóle dotrzeć do wewnętrznych problemów Fausta, choćby tylko zewnętrznie. Musi on przeto rozcieńczyć sataniczną „mądrość" w ludzkiej mowie.

Tylko w ten sposób może zasada mefistofelesowska stać się sama poruszającym momentem duszy Fausta (Goethego). Dlatego mógł Goethe zgadzać się na krytykę Ampère'a, który w Mefistofelesie odkrył rysy jego twórcy. Dlatego tak wiele wypowiedzi Mefistofelesa jest rzeczowo słusznych, a nawet wyraża głębokie przekonanie Goethego. Goethe może kazać np. wystąpić Mefistofelesowi w „Pochodzie masek" (1818) i wyrazić jedno ze swych najsilniejszych przekonań:

Dałem mu do zrozumienia, że życie
dane zostało właściwie dla życia...
Trzeba być żywym, jak długo się żyje!

Jedynie dokładna funkcja w danym stadium rozwojowym rozstrzyga o tym, czy jakieś uczucie, myśl lub czyn są ludzkie, czy diabelskie. Czasami nawet nie da się tego rozstrzygnąć na podstawie izolowanego momentu, lecz tylko na podstawie uwidaczniającego się później kierunku drogi, która się tu zarysowuje.

Dialektyka ta stanowi podstawę niezłomnej wiary Goethego w przyszłość ludzkości: z walki dobrego i złego powstaje rozwój; nawet zło może być wehikułem obiektywnego postępu. Sławna wypowiedź Mefistofelesa o sobie samym: „Jestem częścią owej siły, która zawsze chce złego, a zawsze stwarza dobro", jest tylko najdobitniejszym wyrazem tego światopoglądu Goethego. Oczywiście, nie jest on żadnym oryginalnym wynalazkiem Goethego. Wyraziło go już jasno wielu ludzi Oświecenia. Podstawą jednak nowej wiary w postęp stał się ów światopogląd po Rewolucji Francuskiej dopiero w „Fauście" i w historiozofii Hegla jako „podstęp rozumu".

W ten sposób wywiązuje się walka o ciągle zmiennych wynikach, wyłania się nieprzerwane niebezpieczeństwo dla Fausta: w tym, co najgorsze, mieścić się mogą zalążki dobrego, ale zarazem w najwznioślejszym uczuciu może tkwić albo zakiełkować coś szatańskiego. To balansowanie na ostrzu noża stanowi wewnętrzną dramatyczność poematu o Fauście. Lecz — jak w każdej dramatycznej i tragicznej mądrości — z tej ciągłej niebezpiecznej zmienności nie wytwarza się żaden nihilizm: Goethe w zakresie poezji podnosi moralno-społeczny relatywizm jako moment w dialektyce wszechrzeczy, tak jak Hegel czyni to w zakresie filozofii.

Nie jest przypadkiem, że ta nowa forma dialektyki dobra i zła spostrzeżona została przede wszystkim przez najbystrzejszych obserwatorów rozwoju kapitalizmu. Naga szatańska żądza złota jest czymś rozległym i powszechnym, czymś, co stosuje się do wszystkich klas społecznych. Dopiero w Mefistofelesie mamy przedstawione specyficznie kapitalistyczne znaczenie pieniądza jako „przedłużenie" człowieka, jako jego władzę nad ludźmi i rzeczami:

Gdy mogę kupić sześć ogierów,
czyż nie są ich siły moimi?
Pędzę w cwał i jestem panem co się zowie,
jakbym miał dwadzieścia cztery nogi.[1]

Młody Marx zrozumiał znaczenie tego miejsca dla charakterystyki kapitalizmu. Analizuje je w swych „Pismach ekonomiczno-filozoficznych" następująco:

„Co mogę zdobyć dzięki pieniądzowi, co mogę płacić, to znaczy za pieniądze kupić, tym jestem ja sam, właściciel pieniądza. Jak wielką jest siła pieniądza, tak wielką jest też moja siła. Właściwości pieniądza są moimi — jego właściciela — właściwościami i pierwiastkami. To, czym jestem i co potrafię, nie zależy w żadnym razie od mojej indywidualności. Jestem brzydki, lecz mogę sobie kupić najpiękniejszą kobietę, a więc nie jestem brzydki, ponieważ skutek brzydoty, jej odstraszająca siła zostały przez pieniądz zniszczone. Ja — osobiście — jestem kulawy, lecz pieniądz dostarcza mi 24 nóg; nie jestem więc kulawy; jestem złym, nieuczciwym, niesumiennym, ograniczonym człowiekiem, ale skoro pieniądz jest czczony, czczony jest tym samym jego właściciel. Pieniądz jest najwyższym dobrem, a więc jego właściciel jest dobry, pieniądz zaoszczędza mi trudu nieuczciwości, będę więc uważany za uczciwego; jestem bezduszny, lecz pieniądz jest rzeczywistym duchem wszelkiej rzeczy, dlaczego miałby więc jego właściciel być bezduszny? Do tego może on sobie inteligentnych ludzi kupić. A kto posiada władzę nad inteligentnymi, czyż nie jest inteligentniejszy od inteligentnych? Ja, który wszystko mogę przez pieniądz, czego tylko zapragnie dusza, czyż nie posiadam wszelkiej ludzkiej władzy? Czyż nie zamienia więc pieniądz mój wszelkiej niemocy w jej przeciwieństwo?"

Jeśli się przyjrzymy magicznym zabiegom Mefistofelesa, zwłaszcza w Pierwszej Części, wówczas będziemy mieli przed sobą owo trafnie przez Marksa zanalizowane czarodziejskie powiększenie przez pieniądz promienia działania ludzkiego. W Drugiej Części Mefistofeles w partiach antycznych usuwa się bardzo w cień. W innych scenach Drugiej Części jednak, odpowiednio do zmiany całej scenerii w scenerię „wielkiego świata", ta jego rola przybiera wyraźnie charakter społeczny. W ten sposób Mefistofeles w rozpadającym się świecie

[1] Tłumaczono dosłownie ze względu na to, że przekład Zegadłowicza w tym miejscu daleko odbiega od oryginału, a wierny cytat jest niezbędny dla następującej po nim analizy — przyp. tłum.

feudalnym staje się wynalazcą pieniądza papierowego, symbolu władzy pieniądza w ogóle nad tymi stosunkami, które wskutek tego doprowadzone zostają do przyspieszonego skostnienia i gnicia.

Wreszcie dzięki tej magii Mefistofelesa Faust zdobywa możność poddania przyrody działaniu ludzkiemu. Tutaj jednak znowu Mefistofeles nieodłącznie towarzyszy mu w jego najwznioślejszych dążeniach. Z pomocą Mefistofelesa nie tylko powstaje kapitalistyczne państwo przejściowe w ustroju feudalnym, ale z winy diabła rozwija się ono nawet i rozkwita. Faust każe zbudować port i uprawia ożywiony handel, którego organem wykonawczym staje się Mefistofeles:

Morze wolne i duch wolny —
nie ma czasu na myślenie!
Decydować trza znienacka
— byle okręt złowić, zoczyć —
gdy już trzy masz — mina chwacka!
czwarty łacno już przytroczyć;
gładziej jeszcze z piątą nawą;
kto ma siłę, ten ma prawo;
„co“ rzecz pierwsza, „jak“ ostatnia;
chyba wiem co marynarstwo!
nierozdzielna trójca bratnia
to: wojna, handel i korsarstwo.

Podobną pomoc okazuje Mefistofeles, gdy Faust (w drodze do zaokrąglenia majątków) napotyka idylliczną, drobną posiadłość Filemona i Baucis. Faust chciałby dać odszkodowanie biednym staruszkom i przenieść ich gdzie indziej. Oni się jednak na to nie zgadzają i w rezultacie przeprowadzone zostaje przez Mefistolesa i jego pomocników wywłaszczenie, które kończy się pożarem i zabójstwem. Wszędzie w pomocy, jaką Mefistofeles niesie Faustowi, a bez której wielkie jego dzieło nie byłoby wykonalne, uzewnętrzniają się rysy charakteryzujące „pierwotną akumulację“ kapitału, niezrównanie przedstawione — w beletrystyce i publicystyce — przez wybitnych angielskich pisarzy XVIII wieku. Lecz dopiero w Mefistofelesie wszystkie te rysy skupiają się w symbolicznym poetyckim kształcie.

To, że u Mefistofelesa owe diabelsko-cyniczne momenty kapitalizmu występują w ten sposób na czoło, nie oznacza bynajmniej, by był on czymś w rodzaju „przedstawiciela“ kapitalizmu, albo choćby tylko uosobieniem jego „złych stron“; kapitalistyczna poniekąd baza postaci Mefistofelesa musi tu dlatego być energicznie na wierzch wydobyta, ponieważ w literaturze o Fauście — z wyjątkiem cytowanych przez nas uwag Marksa — brak oczywiście zupełnie zrozumienia dla tego ważnego momentu jego charakteru. Przedstawiony jednak przez Goethego pojedynek duchowo-moralny Fausta z Mefistofelesem sięga siłą rzeczy daleko poza naszkicowaną przez nas podstawę, choć można łączyć z nią także większość jego przejawów drogą mniej lub więcej skomplikowanych

pośrednictw: pojedynek ten rozciąga się na wszystkie ważne kwestie życia ludzkiego; w oddziaływaniu mefistofelesowych pierwiastków i dążeń na duszę Fausta ujawnia się pewne wahanie i dopiero cały przebieg walki udziela odpowiedzi na zakład uczyniony między Bogiem a diabłem, tłumaczy rozwiązanie losu Fausta i zdradza pogląd Goethego na przyszłość rodzaju ludzkiego.

Złoto i płciowość: do tego redukuje się „mądrość" szatana Goethego; jego celem, któremu służą magia i cynizm Mefistofelesa, jest „zezwierzęcenie ludzkości, stworzenie duchowego państwa zwierząt" (Hegel).

Tutaj różnica między Faustem a legendą staje się szczególnie widoczna. Dla religijności średniowiecznej — a ortodoksja luterska zachowuje pod tym względem bardzo wiele ze średniowiecza — zmysłowość, naturalne życie człowieka jest grzeszne; odpowiednio do tego sama natura uważana jest za dziedzinę władzy diabła; szatan jest panem doczesności, „państw świata i ich władztw"; tylko wypełniając ascetyczne przykazania chrześcijańskiego zaświata może człowiek poskromić diabła. Oświecenie zaś i wyrosłego z Oświecenia Goethego cechuje zupełnie przeciwny stosunek do natury, zarówno do natury zewnętrznej, stanowiącej pole ludzkiego poznania i działania, jak i do wewnętrznej natury człowieka. Obydwie są dla Goethego organiczną podstawą wszelkiego rozwoju i wielkości ludzkiej. Dlatego Goethe nie tylko wrogo odnosi się do otwarcie występujących remanentów światopoglądu średniowiecznego, lecz odrzuca również u swoich zresztą postępowych współcześników wszystko, co choćby tylko z daleka nim trąci. Byłoby też fałszywą rzeczą chcieć dopatrywać się w „Fauście" jakiegoś istotnego związku między Goethem a Kantem, jak czyni to wielu przedstawicieli Oświecenia. Goethe odrzuca z jednej strony od wczesnej młodości kantowską niepoznawalność natury, rzeczy samej w sobie, pisze np. w liście wierszowanym do Mercka: „Patrz, tak żywa jest natura — niezrozumiała, a przecież nie nie do zrozumienia", lecz jeszcze namiętniej, gdy tylko może, odrzuca on kantowskie pojęcie „radykalnego zła" w empiryczno-zmysłowej naturze człowieka.

Na pozór sprzeczna jest z tą antynomią tragiczna scena z Duchem Ziemi. Lecz trzeba tu podnieść, że Duch Ziemi nic innego nie mówi o sobie, jeno to, co stanowi centralny punkt Goethego filozofii natury: nieprzerwana przemiana i samoodnawianie się natury. I w czym Duch Ziemi odrzuca powinowactwo z Faustem? Jakie poznanie uważa on za niemożliwe? Bezpośrednio mistyczne utożsamianie człowieka i natury, które młody Goethe tutaj formułuje i zarazem przezwycięża jako heroiczną, tragicznie daremną drogę poznania.

Pierwszym etapem tego przezwyciężenia jest scena „Las i jaskinia", w której młodzieńcza forma bezpośredniości została już przełamana; tu zaczyna się prawdziwa droga do poznania natury. Ale Faust (a z nim Goethe) znajduje się jeszcze wedle własnych słów Goethego w „filozoficznym stanie natury": poznanie to nie może jeszcze służyć dla życia Fausta jako drogowskaz, lecz przeciwnie, wiedzie go ono do innego tragizmu.

Również w następnym etapie, w scenie otwierającej Drugą Część, Goethe ukazuje uzdrawiającą siłę natury od strony ludzkiej, moralnej, daje tu jednak

zarazem wyraźniejszą i konkretniejszą odpowiedź na tragiczny dylemat sceny z Duchem Ziemi. Uzdrowiony Faust widzi wschód słońca. Oślepiony jego promieniami, jak niegdyś przed zjawą Ducha Ziemi — musi się oddalić. Tu jednak nie rodzi się już żaden konflikt tragiczny. Faust już nie uważa, by wyłączony został z poznania i używania natury. Przyjmuje on — „odwrócony od słońca" — wobec natury postawę nacechowaną radosnym poznawaniem: „W barwnym blasku życie się nam rodzi". Mamy tu poetycki wyraz narodzin filozofii natury, związanej ściśle z tworzeniem się nowej teorii piękna: ów okres w rozwoju poznania natury, który młody Marx nazwał „szczerą myślą młodzieńczą" Schellinga. A całość tworzy filozoficzną zapowiedź tragedii Heleny, jak „Las i jaskinia" były rozstrzygającym punktem przełomowym tragedii Małgorzaty.

Obydwie wymienione sceny, choć są tak ważne dla kompozycji całości, stanowią syntetyzujące punkty pauz, punkty zwrotne i przenoszące, i same w sobie nie są dramatyczne. Obydwie zbudowane są jako monologi: w obydwu brak Mefistofelesa (w „Lesie i jaskini" pojawia się on później, w ostatniej zaś scenie w ogóle go nie ma). Jedynie na początku „Fausta" poznawcza postawa względem natury staje się ośrodkiem tragizmu, dopiero na końcu spotykają się wzajemnie poznanie natury i społeczna praktyka, tworząc podstawę ostatecznej, rozstrzygającej rozprawy między Faustem i Mefistofelesem.

Prawdziwa znajomość stosunku Goethego do natury jest nie tylko bardzo ważna dla światopoglądowej struktury „Fausta", ale jest nadto niezbędna do zrozumienia wzajemnych stosunków pomiędzy Faustem i Mefistofelesem. Istnieje mianowicie cała — przez Kuno Fischera zapoczątkowana — szkoła komentatorów „Fausta", pojmujących Mefistofelesa jako posła Ducha Ziemi. Pomijając praktyczną jałowość tej hipotezy (czyni ona Prolog w niebie bezsensownym i wykazuje co najwyżej, że Goethe pracował niedbale, pozostawiając bez zmian resztki przezwyciężonej koncepcji w przerobionym dziele) przeinacza ona całe Goethego pojęcie natury w duchu chrześcijańsko-średniowiecznym, gdyż w tym wypadku Duch Ziemi nie byłby żadną zasadą natury, lecz zasadą diabolizmu. Jest to wskrzeszenie lutersko-ortoksyjnych tendencji z przekazanej legendy o Fauście i nie ma ono nic wspólnego z Goethem.

Centralną myśl poglądu Goethego na naturę stanowi niezależność natury od człowieka, od jego moralnych bądź też innych punktów widzenia. Wszelako z faktu, że tak pojęta natura w scenie początkowej Drugiej Części okazuje się zbawienną, w żadnym razie nie wynika idylliczny pogląd Goethego na naturę. Przebieg całej tragedii rysuje raczej zaciętą i zmienną walkę człowieka z siłami przyrody. I kiedy w końcu Mefistofeles ukazuje perspektywę zniszczenia całego dzieła życiowego Fausta przez siły przyrody, to tym samym wyraża on sarkastycznie i przesadnie, a jednak słusznie, jedną stronę natury i koncepcji Goethego. Goethe sam mówi o tym, że jego poezja balladowa stworzyła artystyczne podniety do podjęcia pracy nad „Faustem". Trzeba tylko zwrócić uwagę na ballady takie jak „Król olch", ażeby zrozumieć, jak bardzo dostrzega Goethe także nieidylliczną, niesamowicie piękną, kuszącą i groźnie niszczycielską stronę natury.

Oczywiście te ballady Goethego przedstawiają nie tylko samą naturę, ale także wzajemne wewnętrzne i zewnętrzne oddziaływanie jej na człowieka. Dla Goethego ważna jest przy tym zawsze walka o opanowanie natury, istotne są zawsze owe tragiczne i tragikomiczne konflikty, które powstają z rozpętania sił działających samoistnie niszczycielsko w wypadku, gdy człowiek nie poznaje wewnętrznej tajemnicy przyrody i jej praw („Uczeń czarnoksiężnika").

Także i tutaj biegnie zasadniczy proces myślowy Goethego równolegle z rozumowaniem Hegla: w toku działania ludzkiego powstaje obiektywnie zawsze coś innego aniżeli to, czego chcieli ludzie w swej namiętności; ruch, rozwój społeczności ludzkiej wychodzi z namiętności jednostek, lecz ich rezultaty sięgają ponad jednostki i uzależniają działającego człowieka od następstw jego własnych czynów. Pogląd ten przenika całą budowę „Fausta" i stanowi przyczynę, dla której Goethe musiał wyjść myślowo i artystycznie poza indywidualną jedynie moralność. Mefistofeles mówi:

W końcu przecież zależymy
od istot, któreśmy stworzyli

W sieci takich praw żyje według Goethego człowiek i jest zarazem sam fragmentem natury, mikrokosmosem, w którym działają te same siły przyrody, co w makrokosmosie. Namiętności ludzkie uważa Goethe za rodzaj sił natury, które — bezpośrednio widziane — biorą się z nieznanych źródeł, wytryskują z jakiegoś (pozornie przypadkowego) powodu i wyzwolone przypuszczają szturm na nieobliczalny cel.

Ale namiętność jest dla Goethego tylko przejawem natury, nie jest zaś po prostu identyczna z naturą. Namiętności obejmują całe życie kulturalne, odnoszą się do jego najwyższych przedmiotów; postęp kultury, zarazem jednak także jej zagrożenie, jej zniszczenie, obrócenie jej w chaos i barbarzyństwo są niemożliwe bez namiętności. Opanowanie namiętności, jej uszlachetnienie, jej kierowanie ku rzeczywiście wielkim celom gatunku ludzkiego — oto etyka Goethego! Goethe nigdy nie jest amoralny, jak sądzili kantowcy; mniej jeszcze aspołeczny, jak twierdzili radykalni filistrzy. Jego moralność szuka sposobu, w jaki wszelka namiętność mogłaby rozwinąć się dla dobra gatunku. Pod opanowaniem namiętności nie rozumie on, jak Kant, jej nieludzko ascetycznego stłumienia, lecz przed oczyma stoi mu — jak wielkim ludziom Renesansu, jak również Fourierowi — taki stan ludzi i stosunków ludzkich, w którym by wzajemne oddziaływanie na siebie ludzi, doświadczenie namiętności w pracy ludzkiej wiodło ludzi do prawdziwej świadomości samych siebie, tzn. do pełnego rozwoju wszystkich ich zdolności, do harmonijnej równowagi wyzwalających się namiętności, i to w ten sposób, że wewnętrzna harmonia człowieka byłaby siłą ożywiającą jego zgodę z bliźnimi.

Goethe był świadom, że dążenia te w jego czasach musiały rodzić konflikty, a nawet być tragiczne. Ale świadomość tragizmu nie oznacza dlań wyrzeczenia się tych dążeń. Częściowo kreśli on utopijne obrazy stosunków ludzkich, społecznych sytuacyj, w których takie tendencje wydają mu się bardziej realne

obydwa „Wilhelmy Meistery" mają na różny sposób odpowiedzieć na to zagadnienie); częściowo wytycza on indywidualną drogę, na której urzeczywistni się (względne) maksimum, (względna) nienaruszalność tych możliwości rozwojowych. „Faust" stanowi poetycką syntezę obydwóch tych tendencyj.

Jedynie z tego punktu widzenia staje się zrozumiały pojedynek Faust-Mefistofeles. „Prolog w niebie" formułuje problem dobro — zło (Bóg — szatan) obiektywnie dla całego rodzaju ludzkiego; los Fausta zdaje się być tutaj tylko przykładem. Na temat tego zakładu istnieje w literaturze o Fauście stosunkowo mało sporów, za to więcej na temat jego subiektywno-moralnej realizacji. U komentatorów pojawia się zawsze pytanie: czy Mefistofeles jednak nie wygrał właściwie zakładu z Faustem, czy ostatnie słowa Fausta („Chwilo, trwaj, jesteś piękna!") nie oznaczają jednak spełnienia warunku?

W rzeczywistości spotkanie się Fausta i Mefistofelesa jest także w ramach zakładu tylko warunkiem, zachowującym swe znaczenie wyłącznie na polu walki, nie jest skrzyżowaniem broni; choć poszli oni o zakład z sobą, to jednak pod tymi samymi słowami rozumieją coś wręcz przeciwnego. Mefistofeles ofiarowuje Faustowi uciechy, rozkosz życia, co nie tylko pozytywnie kontrastuje z jego dotychczasowym bytem jako uczonego, lecz — abstrakcyjnie rzecz biorąc — odpowiada tęsknocie Fausta. Ale konkretnie majaczy przed Faustem coś całkiem innego: nie rozkosz życia (ta jest tylko środkiem i sposobem), lecz spełnienie, rozwinięcie wszystkich jego indywidualnych możliwości, ich wypróbowanie w świecie, przeniknięcie, poznanie i opanowanie rzeczywistości. Faust, rozczarowany zarówno abstrakcyjnym, jak i bezpośrednim, intuicyjnym poznaniem, i popchnięty do rozpaczy, nastrojony jest z całą pasją antyascetycznie. Lecz i teraz, choć nie zdaje sobie jeszcze w pełni sprawy ze swych najgłębszych skłonności, pogardza on pospolitą rozkoszą dla samej zmysłowej rozkoszy, życiem w sensie Mefistofelesa.

Pogląd Goethego na życie i rozkosz często bywał źle rozumiany, choć poeta wypowiadał się zawsze w tym względzie w sposób nie pozostawiający żadnej wątpliwości. Przytoczę tylko jeden przykład, jedno miejsce z listu, jaki napisał on w pierwszych latach weimarskich do Lavatera: „Zażyłem więc z prawdziwą przyjemnością ekstraktu barwnego ruchu świata. Zażyłem przykrości, nadziei, miłości, pracy, niedoli, przygody, nudy, nienawiści, głupoty, radości, czegoś oczekiwanego i czegoś niespodziewanego, powierzchownego i głębokiego, jak popadło.. "

To ujęcie życia i rozkoszy życia pobrzmiewa w słowach Fausta poprzedzających zawarcie zakładu z Mefistofelesem:

Jeżeli ukojony, leniwie na łoże,
pochlebstwami skuszony, do snu się ułożę,
jeżeli mnie pociągnie w swe sidła użycie,
jeśli mnie podejść zdołasz kłamliwie i skrycie —
twój będę na wieczystą radość lub udrękę
— jeżeli chcesz — to zakład.

Słowo „Chwilo, trwaj!" mają wyrazić spełnienie tego pragnienia. Jest ono jednak zgodnie z Goethego pojęciem rzeczywistości, jego rzeczywistości, nie do spełnienia. I nie zostanie też spełnione w poezji. Ostatnie słowa Fausta są fantazją, wizją przyszłości. Z uwagi na tę ostatnią, tylko na nią, nie zaś na przeżywaną obecnie chwilę, mówi on:

I wtedy mógłbym rzec: trwaj, chwilo,
o chwilo, jesteś piękną!...
W przeczuciu szczęścia, w radosnym zachwycie,
stanąłem oto już na życia szczycie!

Goethe podkreśla tutaj, jak i w poprzednich wierszach, także językowo, nieteraźniejsze i jedynie upragnione spełnienie (mówi on: „chciałbym", „mógłbym", „w przeczuciu"). A ilustruje to i podkreśla jeszcze odpowiedź Mefistofelesa. Dla niego zachwyt Fausta jest całkowicie niezrozumiały. Nie widzi on tu żadnego spełnienia, żadnych rozkoszy, uważa zachwyt starego Fausta za objaw stetryczenia:

Niesyty szczęścia, rozkoszy niesyty,
w ciągłej zmienności wplątany kolisko,
ostatni moment pusty, pospolity,
pragnął zatrzymać w rękach — biedaczysko!
Było, wadził się ze mną, coraz oporniejszy,
już leży u stóp moich! — czas nadeń silniejszy.
Zegar przystanął.

Tu przebieg walki między nimi obydwoma jest zupełnie jasny. Faust nigdy nie „jadł pyłu", do czego chciał go zmusić Mefistofeles; spełnienie, jakie widzi on przed sobą w wizji, a nie w rzeczywistości, nie ma nic wspólnego z rozkoszami, o których myśli Mefistofeles. Na pytanie, co znaczą rozkosze życiowe, Faust i Mefistofeles dawali zawsze odpowiedzi sprzeczne. Mimo to pojedynek nie jest tylko walką pozorną, gdyż mefistofeliczne momenty zawarte są nawet w najwznioślejszych chwilach Fausta; cyniczne szyderstwo Mefistofelesa trafia często w samo sedno walk duchowych Fausta; nie zawsze da się rozstrzygnąć, czy Mefistofeles w poszczególnym wypadku ma słuszność, czy jej nie ma, a nawet czy w ogóle został w walce pokonany.

Naturalnie, w rozmaitych sytuacjach rozmaite wytwarza się zbliżenie lub oddalenie, rozmaite rozmieszczenie specyficznych wag. I rytm zagrożenia Fausta przez Mefistofelesa nie tworzy bynajmniej linii zstępującej, tym mniej równa się on rytmowi jakichś wysokich lub niskich, prywatnych lub publicznych sfer działania. W „Kuchni czarownic", w „Piwnicy Auerbacha", jak i w „Nocy Walpurgii" (która stanowi wedle swej ideowej zawartości tylko fantastyczną hiperbolę obydwu pierwszych scen) jest Mefistofeles przewodnikiem, Faust natomiast zainteresowanym lub nudzącym się obserwatorem. Również Faust

— wyjąwszy uwiedzenie Heleny — raczej przechodzi przez sceny dworskie, aniżeli uczestniczy w nich wewnętrznie; Mefistofeles jest i tutaj główną osobą działającą. Wszystkie tu kłębiące się instynkty nagiej żądzy zmysłowej (obżarstwo, pijaństwo, nierząd), wszystkie małostkowe ambicje kariery (w jej historycznej formie jako czarodziejstwo, szarlataneria) nigdy nie poruszają najgłębszej istoty Fausta w sposób decydujący. Z drugiej znów strony rola Mefistofelesa ograniczona została w odrodzeniu Antyku do roli chóru. Dla zrozumienia pojęcia Goethego o rozkoszach życiowych i o zmysłowości trzeba tu zaznaczyć, że Goethe przedstawił miłość Fausta do Heleny jako antycznie naiwną, jawnie występującą i niczego nie ukrywającą zmysłowość, co wywołało moralne oburzenie np. F. Th. Vischera. Przeciwieństwo między Faustem a Mefistofelesem nie jest więc wcale przeciwieństwem ascezy i żądzy zmysłowej, lecz konkretną i realną dialektyką pierwiastka ludzkiego i diabolicznego w ramach zmysłowych uciech życiowych.

Pojedynek Faust-Mefistofeles posiada zgodnie z tym — niezależnie od tych nadzwyczaj ważnych estetyczno-moralnie, właśnie dzięki swej negatywności, intermediów — trzy punkty kulminacyjne: zakład, o którym przed chwilą mówiliśmy, tragedię Małgorzaty i etap praktycznej działalności Fausta.

W tragedii Małgorzaty kulminują wszystkie problemy „małego świata", rozwoju osobowości jako takiej, podczas gdy społeczeństwo i historia mają tylko znaczenie tła, *milieu*. Znaczenie tej tragedii jest tak wielkie, iż musimy się nią zająć szczegółowo, tym bardziej, że zakończenie całego dzieła zrozumieć można tylko na jej podstawie. Tutaj możemy tylko kilka uwag poświęcić stronie odnoszącej się do Mefistofelesa.

Powiedzieliśmy: Faust przechodzi przez „Piwnicę Auerbacha" jako znużony widz, występująca tam bez obsłonek naga zmysłowość niewiele ma wspólnego z jego tęsknotą za życiem. A przecież — i to stanowi bardzo głęboki, „fenomenologiczny" rys — miłość Fausta do Małgorzaty nie rozpoczyna się z góry jako szlachetny i zdecydowanie ludzki stosunek, jakim się ona w trakcie działania staje. Faust przebiega raczej wszystkie istotne etapy miłości indywidualnej, od najpospolitszej żądzy zmysłowej z cynicznie nieludzkimi, towarzyszącymi jej objawami, aż do szlachetnej i tragicznej, duchowo-zmysłowej namiętności miłosnej. (I tutaj w skróconej formie przedstawione zostały na przykładzie rozwoju namiętności miłosnej Fausta dzieje miłości w gatunku ludzkim: to różni tragedię Małgorzaty od innych artystycznych wyrazów miłości u młodego Goethego). A ponieważ nie do usunięcia są z miłości w grupie społecznej, w której położenie i wykształcenie kochanków jest bardzo różne, momenty mefistofeliczne, przeto wzrasta natężenie walki między Faustem a Mefistofelesem właśnie w miarę doskonalenia się i natężenia miłości. Dlatego nazwaliśmy poprzednią scenę „Las i jaskinia" rozstrzygającym punktem przełomowym w miłości Fausta do Małgorzaty. Przed tą miłością ucieka Faust w samotność. Zapał miłosny i kontemplacja natury usposabiają go do tego umysłowego i duchowego wzlotu, w trakcie którego przezwycięża on tragedię Ducha Ziemi wewnętrznie. Jednocześnie jego prawdziwą i szlachetną miłość do Małgorzaty

ogarniają płomienie. Ucieka przed Małgorzatą, ażeby ją oszczędzić i uratować, zarazem jednak płonie do niej tęsknotą. I gdy Mefistofeles demaskuje tu cynicznie każdy wzlot jako samooszustwo, gdy w tęsknocie Fausta ukazuje nagą zmysłowość, wówczas trafia on — jeśli nie w najgłębsze centrum, to w każdym razie w centralne zagadnienie wewnętrznego konfliktu Fausta.

Mefistofeles:
Znika syn ziemi w snów rozmachu,
a potem — intuicji gmachu
(gest niechlujny)
Jak już nie powiem, zamknąć drzwi!

Faust:
Precz, obrzydliwcze!

Mefistofeles:
A — nie dogadza ci?
W tym rzecz!
O tak! Z słusznością mówisz: „Precz!"
często cnotliwe uszka parzy,
o czym cnotliwe serce — marzy!

Względna słuszność Mefistofelesa jest tutaj jasna. Bardzo podobnie dzieje się rzecz we wstrząsającej scenie prozą „Smutny dzień", gdzie jego słowa „Ona nie pierwsza" i „Kto był ten, który ją w zgubę wtrącił? Ja czy ty?" istotnie oświetlają centrum moralnego konfliktu u Fausta i gdzie ogarnięty skruchą Faust nie może znaleźć słowa odpowiedzi, gdyż Mefistofeles w stosunku do niego posiada całkowitą słuszność.

Rozległość i głębia artystycznego ujęcia tej tragedii miłosnej ujawnia się w tym, że wszystkie problemy życia moralnego dochodzą w nim bezpośrednio lub pośrednio do głosu i że Mefistofeles prawie wszędzie może z wielką słusznością stosować wobec skrupułów i patosu Fausta swój cynizm. Przytoczymy jeden tylko przykład: Mefistoles dla uwiedzenia Małgorzaty żąda od Fausta, aby złożył fałszywe świadectwo o śmierci męża Marty Schwertlein (Mieczyk). Faust zrazu wzbrania się to uczynić. W odpowiedzi na to Mefistofeles nie uzasadnia przeprowadzenia planu potrzebami praktycznymi, lecz w interesujący i głęboki sposób rzuca o wiele istotniejszy dla Fausta problem:

O mężu świątobliwy! Panie,
czy to raz pierwszy w swoim życiu
fałszywe złożyć masz zeznanie?
Czyliż o Bogu, świecie, o wszelkim żywiole,
o człowieku zamkniętym w wszechistnienia kole,
o świadomości ludzkiej, iż jest nieśmiertelną,
nie plotłeś prawd rzekomych z odwagą bezczelną?

Bądź szczery, przyznaj proszę, że o tym wiesz tyle,
co o pana Mieczyka nieznanej mogile!

Tak to Mefistofeles obejmuje — w najszerszym słowa znaczeniu — całą tragedię miłosną. Nie może wprawdzie dotrzeć do najgłębszego jądra miłości — sam przyznaje, że nie może bezpośrednio na Małgorzatę wywrzeć żadnego wpływu — ale całość jest przecież wszędzie przeniknięta jego diabelskim wpływem i jego pierwiastkami. Jego straszny okrzyk „Hej, ze mną!" na końcu Pierwszej części, w której niejedni dostrzegli pełne zwycięstwo nad Faustem, wynika pod względem estetyczno-moralnym siłą rzeczy z takiej ogólnej sytuacji.

Całkiem inaczej, na zewnątrz w formie monologu, wewnątrz może jeszcze bardziej dramatycznie i tragicznie, rozwijają się sceny końcowe Drugiej Części. Mają one przeważnie formę monologu, gdyż Mefistofeles nie bierze osobiście bezpośrednio udziału w rozstrzygającej walce, w najtragiczniejszym zmaganiu się z nim Fausta. Faust, jak już widzieliśmy, zajął się praktyką, opanowaniem natury. Nawet estetyczne używanie świata przezwyciężył, oczywiście przyswoiwszy je sobie jako niezniszczalnie dodatni moment. Ale duch Mefistofelesa jeszcze silniej zagraża działalności praktycznej, prawdziwemu, jedynie możliwemu wyjściu rodzaju ludzkiego z diabelsko-magicznego chaosu Średniowiecza, aniżeli miłości indywidualnej.

Wina Fausta — np. w zagładzie Filemona i Baucis — nie jest tu, jak w tragedii Małgosi, indywidualna. Faust przeklina wprawdzie Mefistofelesa po śmierci Filemona i Baucis, ale jego dalsze wewnętrzne walki nie mają nic wspólnego z osobistą moralną skruchą, jak w okresie prób ratowania Małgosi: sięgają one głębiej, kierują się ku ogólnemu porządkowi rzeczy, ku społeczno-ludzkiej podstawie jego całego sposobu postępowania, jego całej sytuacji, z której wynikło siłą rzeczy unicestwienie Filemona i Baucis. Rozważania jego przeto nie mają za przedmiot wypadku indywidualnego.

Przeciwko Faustowi występuje tutaj personifikacja Troski. Z istoty jej wynika, że jest wysłanniczką Mefistofelesa. Sens i treść jej wystąpienia mieści się w stwierdzeniu daremności wszelkich ludzkich dążeń do tego co lepsze, tylko że jej myśli nie wypowiada ona w sposób szyderczy i cyniczny, jak Mefistofeles, lecz w jawnie, rozpaczliwie pesymistycznej formie. Wciela ona wewnętrzną rozpacz z powodu nieosiągalności ludzkich dążeń, z powodu zrozumienia ich — mówiąc po heglowsku — „złej nieskończoności", ich zasadniczej niemożliwości spełnienia:

Kogo los w moje sidła wżenie,
utonie w mroków powodzi
i w wieczne pójdzie zatracenie,
gdzie dzień nie wschodzi, nie zachodzi....
W szczęściu, nieszczęściu mrze z udręki,
i w śpichrzu z głodu ginie;

życia radości, życia męki
jutrzejszej zdaje godzinie.
Tak teraźniejszość przyszłością spowija,
aż życie w pustce strwonione przemija.

Faust odrzuca stanowczo także tę pokusę, tę cyniczną mądrość Mefistofelesa obróconą w jawną beznadziejność, czując jednak, że również i tu znalazła wyraz bardzo trafna, diabelska karykatura jego własnych, najgłębszych dążeń.

Wyjdź stąd! Litanią swoją ciemną
i najmędrszego otumanić zdołasz!

Pamięta bowiem o tym, że bezpośrednio przedtem z najgłębszym przekonaniem powiedział:

W dążeniu naprzód znajdzie szczyt i skłony
on — nigdy niczym nie zaspokojony!

Troska więc nie posiada żadnej duchowej albo moralnej władzy nad Faustem. Może go ona tylko oślepić fizycznie, nie zaś, jak większość innych ludzi, duchowo.

Ta zwycięsko rozegrana walka splata się jednak ściśle z inną walką, w której Faust zdobył przewagę tylko czysto subiektywnie, tylko gwoli dążenia. Po epizodzie z Filemonem i Baucis, przed pojawieniem się Troski, gdy już posłyszał podejrzane upiorne głosy — m. in. Troski — przed swoimi drzwiami, chce Faust zreasumować swoje życie i nowy program nakreślić:

Więc jeszcze nie wywiodłem ku wolności ducha?!
Gdybym potrafił mosty poza sobą spalić,
wyzbyć się czarnoksięstwa, zaklęcia oddalić,
i przed naturą stanąć w mocy niezawodnej —
ten trud byłby zwycięski i człowieka godny.

Byłem człowiekiem, zanim ducha w mroki wpiąłem,
nim bluźnierstwem świat cały i siebie przeklątem.
A teraz na powietrzu tyle siły wrogiej,
że nikt nie wie, jak umknąć i jak jej zejść z drogi.

Po raz pierwszy to Faust wyraźnie mówi o swym pakcie z Mefistofelesem i o tym, że zdecydowany jest uwolnić się od Mefistofelesowej magii.

Subiektywnie udaje mu się to w odniesieniu do jego wewnętrznych, moralnych problemów — w scenie z Troską, gdzie wyraża życzenie oddalenia jej za pomocą czarnoksięskich zaklęć. Ale mało żywi złudzeń co do możliwości uwolnienia się od magii: „Wiem ja, że od demonów ciężko jest się uwolnić".

I gdy odrzuca pokusę Troski i z pełną energią poświęca się swemu wielkiemu dziełu, które pragnie bezwarunkowo ukończyć jeszcze przed swą śmiercią, bez namysłu ucieka się dalej do pomocy Mefistofelesa i jego duchów.

Czymże jest więc ta magia, której Faust zbliżając się do szczytu swej doskonałości pragnie się wyrzec, a uczynić to może tylko w znikomej mierze? Powierzchowny, nowoczesny kult geniusza widzi właśnie w magii „nadczłowieczeństwo" Fausta. Wedle Hermana Türcka jest Faust po wyrzeczeniu się magii zwykłym filistrem. Tym jednak jest Schopenhauer, a nie Goethe: dla tamtego był geniusz *monstrum per excessum*, dla Goethego zaś właśnie normalnym, w pełni rozwiniętym człowiekiem. W rzeczywistości, a także w pojęciu Goethego nigdzie Faust nie osiąga takich wyżyn jak w scenach, w których próbuje oderwać się od magii.

Znaczenie więc magii nigdy nie zostanie w „Fauście" zdefiniowane — co jest z poetyckiego punktu widzenia słuszne. Sam Faust pojmuje ją, jak to już widzieliśmy, jako wynik swego paktu z Mefistofelesem, a więc jako sumę i zasadę owych sił, dzięki którym dokonał wszystkich swych osiągnięć w ich specyficznej formie. Tutaj, na szczycie i krańcu poezji, rozstrzygający staje się dla owocnej działalności Fausta na polu opanowania sił przyrody ów pierwiastek w Mefistofelesie, który moglibyśmy dzisiaj nazwać kapitalistycznym. Powtarzamy: Mefistofeles jest nie tylko tym. On jest zarazem nieodłącznie — upiorem średniowiecznym. A genialność poetyckiego uogólnienia polega właśnie na rozległości i na rozmiarach jego władztwa. Panuje nad wszystkimi siłami społecznymi, a także nad tymi wśród sił natury i namiętności ludzkich, w których zarysowuje się dążność do „duchowego państwa zwierząt".

Dlatego Mefistofeles jest bezsilny wobec Małgosi: „Nad nią nie mam żadnej władzy", mówi on. Tylko z pomocą podarków, budząc ciekawość, próżność i chęć błyszczenia, z pomocą rajfurstwa Marty, ożywiając wszystkie drzemiące złe instynkty, może podpełznąć w jej pobliże. Władza jego polega na tym, że pomaga on wszelkiej istniejącej złej możliwości, wszelkiej utajonej drzemiącej skłonności do złego przetransponować się na efektywną rzeczywistość; jego magia oznacza bezgraniczne opanowanie służących do tego zewnętrznych środków, dzięki którym wszystkie najgłębsze duchowe opory łatwo zostają przezwyciężone.

Ale Goethe podkreśla ciągle, że magiczne twory Mefistofelesa w swej rzeczywistej moralnej istocie nie różnią się w niczym od ludzi. Tak więc „alegoryczni łajdacy" Raufebold (Powicher), Hadebold (Łapcap) i Haltefest (Krzepkodzierz), z których magiczną pomocą Mefistofeles odnosi zwycięstwo nad antycesarzem i dokonuje swych łupiestw w rodzaju zniszczenia Filemona i Baucis, psychologicznie nie są niczym innym, jeno zdziczałymi lancknechtami, a ci różnią się od „uczciwych żołnierzy" owych czasów bardziej słowami aniżeli swą istotą („Uczciwość, tę już znamy, ona się zowie: kontrybucja"). Tylko spotęgowanie zewnętrznej władzy nadaje im charakter magiczny, a z marksowskiej interpretacji sześciu koni Mefistofelesa dostatecznie się dowiedzieliśmy, co sądzić należy o tej magii.

Jeśli więc Faust chce się uwolnić od magii, to dąży on do normalnego, ludzkiego życia, w którym mógłby praktycznie urzeczywistnić to, co teraz uznał za słuszne, jedynie dzięki własnej sile, dzięki własnej działalności. To jest jednak — o czym wie Goethe i co przeczuwa Faust — niemożliwe. Faust musiałby, gdyby nie pomoc Mefistofelesa, wrócić do rozpaczliwej niemocy uczonego z początku tragedii.

Moment ten podniósł Goethe, po swojemu lekko i ostrożnie, zarówno na początku, jak i na końcu. W pierwszym wielkim monologu Fausta, w którym wylicza wszystkie światopoglądowe konflikty, mówi mu m. in.:

Ani się ze mną dobro ni pieniądz nie brata,
nie wiem, co sława ziemi, co wspaniałość świata.
Któż drugi byt sobaczy tak wlec się odważy,
z maską obojętności na posępnej twarzy?
Przeto magii oddałem i czas mój i siły...

A przed sceną z Troską pojawia się już ta postać nie samotnie, lecz jako jedna z czterech siwych bab; trzy jednak z nich — „Brak", „Wina" i „Nędza" — nie mogą przekroczyć progu Fausta: „Tam mieszka bogacz..." A więc tylko dlatego, że Faust na podstawie mefistofelicznej stał się bogaty i potężny, musi się on rozprawiać jedynie z Troską, ze światopoglądowym pesymizmem, nie zaś z Niedostatkiem i Nędzą. Jeszcze wyraźniej zostało to powiedziane we fragmencie odrzuconym później. Tam chce Faust ostatecznie oderwać się od Mefistofelesa, ten jednak nie bierze sprawy poważnie.

Każdy sądzi, że nie zbywa mu na radzie;
Pieniądz jednak czuje, gdy mu go brak.

Goethe zawsze świadomy jest tego stanowiska jednostki wobec pieniądza. To się da udowodnić niezliczonymi miejscami jego dzieł, listów i rozmów.

Ale treść marzenia jest bardzo ważna. Faust jest, podobnie jak Goethe, przeciwnikiem rewolucji. Tutaj jednak, gdzie zrywa on — przynajmniej subiektywnie — z magią Mefistofelesa, po raz pierwszy w jego dążeniu do najwyższych celów ludzkości, które dotąd urzeczywistniał tylko w kręgu swego rozwoju osobistego, doszło do głosu świadome pragnienie walki o te cele na podstawie wolności wspólnie z bliźnimi. Dlatego jego ostatni monolog, zamykający się „spełnieniem" zakładu, jest tak ważny jako najwyższa, najbardziej rozstrzygająca forma subiektywnej negacji diabolicznej zasady:

Otworzą się przestrzenie dla milionów ludzi,
niepewność ich tym bardziej do czynów pobudzi;
— zielone, żyzne łany; osiedla i trzody
obejmą w posiadanie okraj ziemi młodej;

pod gór ochroną, u stóp zielonego zbocza
wyrośnie młoda ludzkość dziarska i robocza.
Pośród — tam raj prawdziwy! Od gór po wybrzeża,
o które groźne morze na próżno uderza;
jeśli na brzeg do szturmu ruszą huczne tonie,
wszyscy zrzeszą się zgodnie ku wspólnej obronie.
Do takich czynów wola ma się zrywa!
Oto ostatni wielki kres mądrości:
jeno ten godzien życia i wolności,
kto je codziennie zdobywa!

Tu wiek swój młody, męski i sędziwy
przeżyją w walce i harcie mozolnym.
Pragnę zobaczyć trud rzeszy ruchliwej!
Na wolnej ziemi mieszkać z ludem wolnym!

Wiemy już, że rzeczywistość pozostaje w jaskrawym kontraście z tym marzeniem: podczas gdy Faust to mówi, kopią lemury na rozkaz Mefistofelesa jego grób. Kontrast ten odpowiada dokładnie owej duchowej dwoistości, którą mogliśmy kilkakrotnie stwierdzić u Goethego. Goethe, nie mogąc przeniknąć ekonomiczno-socjalnego życia kapitalizmu, dał z poetycką intuicją wyraz jego pełnej sprzeczności roli w rozwoju ludzkości. Okrutny rytm zniszczenia, towarzyszący marzeniu Fausta o przyszłości i komentujący je, wyraża zdanie Goethego właśnie o nierozwiązalności tego dylematu.

Trzeba przy tym podkreślić: u Goethego nigdy nie idzie o romantyczny smutek z powodu zniszczenia pradawnej ludzkiej idylli (dlatego u Fausta brak nawet skruchy z powodu przyczynienia się do zagłady Filemona i Baucis). Goethe odnosi się do problemu rozwoju kapitalizmu podobnie jak Hegel lub Ricardo. Tym, co łagodzi ideowe różnice, pozostające poetycko we wzajemnym ostrym kontraście, jest obiektywna nierozdzielność zasady mefistofelicznej od kapitalistycznego rozwoju sił produkcyjnych. Zmuszony złożyć wykonanie swego dzieła życiowego w ręce Mefistofelesa, składa Faust także możliwość jego wywrócenia, a nawet zniszczenia, w ręce diabła.

Te złożone sprzeczności są ze stanowiska Goethego, z najwyższego stanowiska świadomości mieszczańskiej, obiektywnie nierozwiązalne. Poetycka wielkość Goethego polega na tym, że przedstawił je w ich nierozwiązalności niczym nie złagodzone. W tym jest on prawdziwy, tak jak Ricardo i Hegel.

Jaskrawym dysonansom obiektywnej rzeczywistości przeciwstawić można u niego jedynie subiektywne marzenie o przyszłości. Ale i to nie jest mało. Ponieważ sprzeczność zostaje zaostrzona od wewnątrz, przeto nienaruszalność substancji ludzkiej u Fausta w walce z Mefistofelesem, a nawet oczyszczanie się tej substancji właśnie w położeniu, w którym ujawnia się całkowicie zewnętrzna niepokonalność Mefistofelesa, daje także obiektywnie realną pod-

stawę do wiary, że ludzkość, wbrew Mefistofelesowi, nie jest skazana na zagładę, na „gryzienie ziemi".

To była jednak dla Goethego jedyna „fenomenologicznie" uzasadniona i przeto artystycznie przekonywająca perspektywa przyszłości. Dlatego dostrzegł on całkiem słusznie — nie popadając w moralizatorstwo — w subiektywnym momencie rozstrzygający punkt dla zbawienia Fausta. W rozmowie z Eckermannem nazywa on znane wiersze z zakończenia kluczem do zrozumienia całości:

Zbawion być może, kto się dążeniem wieczystym trudzi.

Obiektywnej, socjalnej siły, która by mogła pokonać Mefistofelesa na znanej Goethemu ziemi i wyzwolić ludzkość od diabolizmu, nie mógł on widzieć i dlatego nie chciał jej nadać artystycznego kształtu.

Przełożył *Aleksander Rogalski*

ZOFIA CIECHANOWSKA

TWÓRCZOŚĆ GOETHEGO W POLSCE

Dzieło poetyckie przestało już dawno być przedmiotem badań samo dla siebie. Po okresie szukania wpływów obcych na twórczość określonego pisarza lub kierunku literackiego przyszła kolej na badania, zabarwione socjologicznie, percepcji tej twórczości i jej oddziaływania. Obok autora i jego krytyka przyszedł do głosu czynnik trzeci — czytelnik. W tym kierunku idą jeszcze ciągle prace porównacze, operujące materiałem pomijanym przez dawniejszych badaczy: drugoplanowym niejako, niemniej jednak ważnym dla historii kształtowania się kierunków umysłowych i estetycznych w ich stadium początkowym, gdy są jeszcze na pozór niewidoczne, a przez to intrygujące. Przykłady takiej mozajkowej roboty komparatystycznej spotykamy przede wszystkim w nauce francuskiej, gdzie ten kierunek studiów ma już dłuższą tradycję, a odnośnie do badań nad recepcją Goethego wydał tak świetne prace, jak F. Baldenspergera „Goethe en France" (2 wyd. 1920) i J. M. Carré: „Goethe en Angleterre" (1920).

Stosunek Goethego do Polski, omawiany wielokrotnie, nie przedstawia się zbyt interesująco z punktu widzenia historii literatury. Z piśmiennictwa polskiego znał on tylko w przekładach klasycystyczną „Ludgardę" L. Kropińskiego (za pośrednictwem Marii Szymanowskiej) i „Ucztę" z „Konrada Wallenroda" (tłumaczoną przez Karolinę Jaenisch i przesłaną za pośrednictwem Humboldta). Możliwe, że zainteresował się wydawnictwem Johna Bowringa „Specimens of the polish poets" (1827), zwłaszcza że znał i cenił inne zbiory pieśni słowiańskich tegoż wydawcy. Jego spotkania z literatami polskimi, jak obaj Czartoryscy, Stanisław Potocki, M. H. Nakwaski, E. Jaraczewska, A. E. Koźmian, Wincenty Pol, nie wyszły poza ramy towarzyskie. Jeden może Mickiewicz wyróżnił się wśród tłumu gości w 80-tą rocznicę urodzin starca z Weimaru. Bliżej związani z osobą i twórczością Goethego są tylko muzycy polscy: Maria Szymanowska, której urok kobiety i artystki oddaje 3 część „Trylogii namiętności" i wiersz pt. „Pojednanie", obok niej Antoni Radziwiłł, twórca pierwszych kompozycji do „Fausta". Pobyt Goethego na terenie Polski (Wro-

cław, Kraków, Wieliczka, Częstochowa, Tarnowskie Góry) w r. 1790 pozostawił w jego twórczości drobne ślady: epigramaty, nie związane niczym prócz tytułów z terenem, i wzbogacił tylko jego zainteresowania geologiczne i kolekcję minerałów.

O wiele żywszy i ciekawszy jest stosunek odwrotny: polskiej literatury i opinii literackiej do Goethego. Nie mamy dotychczas wyczerpującego studium o recepcji dzieł Goethego w Polsce w rodzaju wspomnianych prac francuskich. Jednak liczne przyczynki szczegółowe i istniejąca dość fragmentaryczna bibliografia (E. Kołodziejczyka, 1913) pozwalają na pobieżny rzut oka na całość zagadnienia.

W chwili gdy Goethe rozpoczynał działalność pisarską, literatura polska i wyobrażenia estetyczne ogółu stały pod znakiem francuskiego klasycyzmu i kwitnącego u nas równocześnie z nim pseudoklasycyzmu. Do niemczyzny odnoszono się z niechęcią i lekceważeniem, które wzmogły się jeszcze po chwilowej okupacji Warszawy przez Prusaków. Z literatury niemieckiej przenikały prawie wyłącznie utwory o typie klasycznym, jak bajki Gellerta czy Pfeffla, sielanka naiwna Szwajcara Gessnera i jego naśladowców. „Dramy" rycerskie, wprowadzone przez teatr pod koniec XVIII w., choć wywodzące się z „Goetza von Berlichingen" Goethego, poziomem swym zniechęcały krytykę i publiczność o wyższych wymaganiach, tak że niezauważone przeszły w repertuarze wybitniejsze od nich dzieła Lessinga i Schillera. Nowe prądy literackie docierały raczej za pośrednictwem literatury angielskiej, w pierwszym rzędzie dzięki Niemcewiczowi.

Zwrot do przeszłości, fantastyka, element grozy, ludowość, wreszcie pewne akcenty klasowe (widoczne np. u Karpińskiego) wywodzą się zgodnie z obydwóch tych literatur.

Zainteresowanie literaturą niemiecką, zresztą nieznaczne, zaczyna się właściwie dopiero około r. 1814, po wyjściu dzieła pani de Staël i francuskiego przekładu wykładów A. W. Schlegla. Wtedy jednak nie Goethe, lecz Schiller wysunął się na plan pierwszy. Przystępny jego idealizm, hasła wolnościowe i ozdobna deklamacyjność zyskały mu olbrzymią popularność wśród umysłów nastrojonych nie filozoficznie, a gorących, w epoce wielkich przemian politycznych i społecznych. Zainteresowanie literaturą niemiecką osiąga większe nasilenie ze zwycięstwem kierunku romantycznego w poezji polskiej. Przebieg zjawiska jest więc taki sam, jak w innych literaturach europejskich: podobnie jak gdzie indziej, tak i u nas literatura niemiecka epoki tzw. klasycyzmu (utożsamiana za granicami tego kraju z romantyzmem) wraz z angielską przyczyniła się do otwarcia oczu na nowe hasła estetyczne, a częściowo i społeczne. Znaczenie jej wpływu na rozbudzony już romantyzm polski było jednak przeceniane przez dawniejszych polskich badaczy, wychowanych na literaturze niemieckiej, a u niemieckich historyków literatury graniczyło z absurdalną wręcz przesadą.

Pierwsze ślady zetknięcia się polskiej publiczności literackiej z twórczością Goethego kojarzą się, jak gdzie indziej, z Werterem. Czytano go już w XVIII

wieku w przekładzie francuskim (Deyverduna), reklamowanym w katalogach księgarzy polskich. W roku 1778 *Journal littéraire de Varsovie* przedrukował za *Journal de Paris* recenzję innego przekładu francuskiego (D'Aubry). Także i różne werteriady, naśladownictwa modnego romansu, docierały do Polski. Znajdujemy je w katalogach księgarskich, w r. 1779 wydano nawet przekład polski takiej werteriady niemieckiej (J. N. Millera) pt. „Zygwarda klasztorne przypadki", a w r. 1785 pojawił się na scenie szkolnej u bazylianów w Humaniu „Nieszczęśliwy Werter", tj. „Werther ou le Délire de l'amour" Rivière'a (a nie „Les Malheurs de l'amour" Sinnera, jak przypuszczał Biernacki). Są to słabe echa olbrzymiej popularności romansu za granicą.

Poza tym wiąże się nazwisko Goethego w tej wczesnej epoce z teatrem. W „Kalendarzu teatrowym" na r. 1779 i w końcowym rozdziale „Rymotwórstwa" Krasickiego, zatytułowanym „O dziełach dramatycznych", zjawia się to nazwisko po raz pierwszy na jednej linii z szeregiem drugo- i trzeciorzędnych autorów dramatycznych niemieckich. W r. 1782 grany jest w Warszawie „Clavigo" przez aktorów niemieckich (i powtórzony na życzenie króla Stanisława Augusta), a w r. 1806 deski teatru warszawskiego oglądają sztukę „Cagliostro czyli Wielki Kofta", wystawioną może z powodu związku z masonerią, przyjętą zimno przez publiczność, skrytykowaną przez recenzenta.

Ogólnie można powiedzieć, że do roku 1800 Goethe był w Polsce prawie nieznany. W pierwszych latach XIX w. wiedziano już tu i ówdzie o wielkim poecie (nie tylko jako o autorze modnego romansu). Chociaż były to wiadomości niedokładne i ogólnikowe, często pełne uprzedzeń, zaczęto jednak zdawać sobie sprawę, że Goethe jest najwybitniejszym przedstawicielem nowych kierunków literackich. To wszakże nie wpływało na podniesienie jego popularności. Właśnie dlatego zaczęto zwalczać go najostrzej.

O literackiej recepcji dzieł Goethego można mówić właściwie dopiero w drugim dziesiątku lat XIX wieku. Wykazuje ona wtedy pewne analogie z przyjęciem jego poezji w innych krajach. Rzecz ciekawa, że z całej przebogatej twórczości Goethego dwa tylko dzieła znalazły poza granicami jego ojczyzny trwałą popularność, dwa dzieła, zamykające, jak słupy graniczne, trud jego życia. „Werter" i „Faust" — kolebka i grób, chociaż pierwszy kończy się śmiercią bez snów, a drugi — wniebowzięciem. Wybuch uczuć młodości i — w ostatecznym swym kształcie — doskonała krystalizacja dojrzałej myśli starości. Możliwe, że dogłębne zrośnięcie się tych utworów z duszą autora nadało im tyle życia, możliwe, że czar ich stanowi to właśnie, że są tak bardzo osobiste — zaleta najcenniejsza u twórcy żywiołowo bezpośredniego, jakim — mimo wszystko, co przemawiałoby przeciw temu, mimo doprowadzenia wielu utworów do ostatecznych granic myśli — w istocie swej był Goethe.

Już pierwsze kontakty czytelników polskich z Goethem łączą się, jak wspomniano, z „Werterem". W Polsce ówczesnej zbyt ważne jednak rozgrywały się wypadki polityczne, zbyt wielkie tragedie osobiste, by było miejsce na

przeżywanie szału werteryzmu. Wprawdzie recepcja „Wertera" w Polsce dostarczyła tematu na całą książkę, i to wydaną dwukrotnie (Konstantego Wojciechowskiego „Werter w Polsce", 1904, II wyd. 1925), to jednak wpływ tego dzieła na polską twórczość powieściową nie był wielki. Bezpośrednich naśladowców (jak za granicą) nie było, a tylko wpływ pośredni, w kombinacji z wpływem Rousseau'a, Macphersona, później Chateabrianda, zaznaczający się z większym nasileniem w pierwszych dwudziestu latach XIX wieku, a nawet i znacznie później, poprzez Kraszewskiego, aż niemal do Sienkiewicza. Pierwszy przekład (Kazimierza Brodzińskiego) pojawił się dopiero w pięćdziesiąt lat po wyjściu z druku oryginału i był aż do nowszych czasów jedynym, co stanowi pewne *curiosum* w porównaniu z licznymi przekładami w innych krajach. U nas zapewne zastępowały przekład polski liczne tłumaczenia francuskie. Dopiero w okresie międzywojennym przełożyli znów „Wertera" na polski trzej wybitni pisarze — Staff, Choynowski i Mirandola, ale ani wartość tych przekładów nie dorównuje wartości innych ich prac, ani nie wzbudziły żywszego zainteresowania. Mimo wszakże słabego wpływu „Wertera" na zawartość myślową i na fabułę powieści polskich, można zaobserwować wpływ stylu pisarskiego tego dzieła (z którym łamał się na ogół zwycięsko w swym przekładzie Brodziński). Styl romantycznej powieści wykazują nie tylko utwory drukowane, ale przeniknął on głęboko i w życie prywatne ludzi tej epoki. Listy Garczyńskiego np., by sięgnąć po pierwszy z brzegu przykład, dostarczają charakterystycznych dowodów na to, jak rozpaczliwy nastrój klęsk osobistych i narodowych ubiera się w patetyczną deklamacyjność w typie „Cierpień młodego Wertera".

Na ogół jednak filozoficzny pesymizm tego utworu nie znajdował zrozumienia. Zagadnienia społeczne, burżuazyjno-szlacheckie konflikty klasowe, ulokowane przez Goethego dość nieśmiało niemal wyłącznie tylko na tle towarzyskim, nie zwracały również uwagi i wyjątek pod tym względem stanowi może tylko recenzja Chłędowskiego w *Gazecie literackiej* z r. 1821.

Zgoła inaczej układa się historia „Fausta" w Polsce. Faust stoi u kolebki romantyczności polskiej, towarzyszy jej rozwojowi i odprowadza ją w mogiłę epigonizmu. „Faust" zainteresował przeszło 30 tłumaczy, z których 13 dało całość dzieła, lub całą część pierwszą. Zapomniany w czasach symbolizmu i Młodej Polski, powrócił znowu w Polsce międzywojennej. Sześć nowych przekładów, z których dwa pojawiły się ponownie w zmienionej i udoskonalonej postaci — to dorobek tłumaczy niezwykły, świadczący o żywym naprawdę zainteresowaniu, jak świadczy o nim gwałtowna, tocząca się wówczas polemika o te nowe przekłady. Stanowi ona jak gdyby *pendant* do walki o „Fausta" toczonej w polskich czasopismach przed stu przeszło laty, w drugim dziesięcioleciu XIX wieku.

Nam, którym szkoła dostatecznie zbanalizowała wielkie dzieło, trudno wystawić sobie rewelacyjność tego utworu w okresie jego pojawienia się najprzód w postaci fragmentu w r. 1790, całej części pierwszej w r. 1808, scen z Heleną z drugiej części w r. 1827, wreszcie całej części drugiej w r. 1832. Rewela-

cyjny był nie tyle sam wątek opracowujący popularny motyw wędrowny paktu z diabłem, rewelacyjną była przede wszystkim forma utworu, stawiająca na głowie wszystkie dotychczasowe przepisy i zwyczaje teatralne. Nawet dla pokolenia, które nauczyło się już rozumieć i nawet cenić swobodę twórczą i fantastykę Szekspira, było tego za wiele. Toteż reakcja była silna i gorączkowa. Echem jej jest pierwszy obszerny (choć nie oryginalny) głos o Goethem, wydrukowany w Polsce w r. 1803 (w *Nowym Pamiętniku Warszawskim*, XII), ciekawy i znamienny na tle słabego naówczas zainteresowania literaturą niemiecką. Artykuł ten zawiera wyraźne aluzje do „Fausta". Goethe jest dla autora „niewidzialną głową nowej szkoły gustu, punktem zjednoczenia poetów i wierszokletów, którzy idąc za osobliwszymi przepisami uczniów Kanta, ciemne wystawując obrazy i marzenia, posępnego mistycyzmu stali się apostołami". Cóż innego, jak nie „Fausta" przede wszystkim mógł mieć na myśli ów wróg „transcendentalnego idealizmu"? Słowa jego są charakterystyczne zarówno dla terenu, jak dla epok; jest to pierwsze niemal wyzwanie rzucone przez klasyków warszawskich nie istniejącym jeszcze oficjalnie romantykom. „Fausta", nie co innego, miał też z pewnością na myśli J. K. Szaniawski, śmiały nowator, urodzony opozycjonista, głowa pierwszorzędna, charakter spaczony doktrynerstwem, gdy sam jeden w Warszawie ośmielił się zaliczyć Goethego do „genialnych poetów", z którymi przestając młody jego przyjaciel „wzniesie się ku Ideom" i nabędzie „wprawy w ogarnianiu rozleglejszych obrazów" („Rady przyjacielskie", 1805). Głos Szaniawskiego, który tak był zuchwały, że ośmielił się zupełnie pominąć w swej książce poetów francuskich, nawet największych, należy do wyjątków. Nieliczni naówczas zwolennicy Goethego, jak Węzyk, obaj Brodzińscy, J. D. Minasowicz, (który tłumaczył jego liryki już w r. 1815 z inicjatywy ks. Adama Czartoryskiego), nie zabierają głosu publicznie. Opinia zaś panująca, opinia Towarzystwa Przyjaciół Nauk, zaprawiona w walce z germanizacją, szerzoną urzędowo za czasów pruskich, przeciwstawia się ostro literaturze niemieckiej jako wyrazowi nowych prądów. Towarzystwo odrzuca w r. 1814 nieśmiało nowatorską rozprawę Węzyka „O poezji dramatycznej". Inny młody postępowiec literacki, Edward Lubomirski, przez sześć lat nie drukuje swego „Opisu Wiednia" z r. 1815, w którym entuzjastyczny rozdział poświęcił literaturze niemieckiej i ośmielił się Goethego stawić ponad Racine'a. Kiedy zaś pojawiła się głośna rozprawa Kaulfussa, rektora Liceum Poznańskiego, na temat wyższości literatury niemieckiej nad francuską (1816), rozprawa zresztą z historycznego punktu widzenia niespecjalnie ciekawa, bo powtarza argumenty Szaniawskiego i starszego odeń Piotra Świtkowskiego, obóz klasyków w osobie zapewne Jana Śniadeckiego wyruszył całą siłą do boju, wywieszając jako hasło — nienawiść do „Fausta". Ten pierwszy oryginalny sąd polski o „Fauście" jest namiętną napaścią: „Niejeden czytelnik — pisze autor — nie pozwalający sobie piaskiem zasypywać oczu, w zapale posądzi p. Goethe o wykonanie w „Fauście" tego, co Mefistofelesowi w usta włożył:

...Ein volkommener Widerspruch
Bleibt gleich Geheimnis[voll] für Kluge wie für Thoren.
Gewöhnlich glaubt der Mensch, wenn er nur Worte hört,
Es müsse sich dabei auch doch was denken lassen.

Ten niezupełnie zresztą dokładny, jak i drugi, cytat ze sceny „Kuchnia czarownicy", która musiała szczególnie obrażać wytworny smak i zmysł precyzji mistrza prozy polskiej, dowodzą, że głosił on swe zarzuty nie bezpodstawnie, że czytał może „Fausta" w oryginale.

Nie tylko estetyczne, ale i społeczne względy każą zwalczać tę literaturę, co głosi „brednie", rzuca niebezpieczne hasła wyzwolenia od autorytetów i jest wprost niemoralna (*Pamiętnik Warszawski* 1818). W tym samym roku inny charakterystyczny sąd o „Fauście" głosi znany nam już E. Lubomirski, gdy zestawia dzieło Goethego z tłumaczonym przez siebie arcyromantycznym „Faustem" Klingemanna. Utwór to — jego zdaniem — nie tylko niemoralny, ale pozbawiony kośćca kompozycji, nierówny, nie posiadający jedności nastroju: „Czasem tak wysoko poeta nas wznosi, że zawrotu głowy dostajemy. Czasem tak głęboko spuszcza się w otchłań, że oddechu nie staje, lecz znowu jak często czołga się po ziemi!" Nierównie trafniej niż Lubomirski, zaślepiony uwielbieniem dla Klingemanna, ocenił wartość „Fausta" Goethego recenzent jego przekładu (w *Tygodniku Polskim i Zagranicznym*, 1820), Bruno Kiciński, gdy zastosował popularne w preromantyzmie powiedzenie o poetyckim „geniuszu", któremu wszystko wolno: „Kto zwykłe porzuci prawidła, niezwykłymi pięknościami zastąpić je powinien. Tak uczynił Goethe".

Gdy już niemało stępiono piór, by oczernić lub nad miarę wywyższyć literaturę niemiecką, którą z pewną prostolinijnością łączono z pojęciem nowych prądów literackich, w której mieszano epokę „burzy i naporu" ze szkołą romantyczną, kojarząc to wszystko z dziełem Goethego, wystąpił najbystrzejszy może i najlepiej w literaturach obcych zorientowany krytyk ówczesny, Kazimierz Brodziński, by wyjaśnić i zdefiniować problemy niepokojące publiczność literacką. W rozprawie swej — głośnym apelu o prawa języka i literatury narodowej — nie mógł pominąć Goethego, o którym bardzo już było głośno w związku z nowymi hasłami literackimi. Sąd jednak Brodzińskiego, choć to pierwszy sąd estetyczny o wielkim twórcy, bardzo był jeszcze jednostronny, dlatego może właśnie, że jeszcze wówczas dzieł takich jak „Goetz von Berlichingen", „Ifigenia" i „Faust", jak się zdaje, nie znał. Brodziński zresztą, choć ma największe zasługi dla popularyzacji Goethego, choć pierwszy niemal w Polsce tłumaczył wiersz i prozę Goethego, do zrozumienia „Fausta" do głębi nie doszedł nigdy. Nie rozumieli go zresztą i inni współcześni nie tylko w Polsce. Tylko niezwykła forma, tylko efekty wyobraźni, tylko fabuła rzucały się w oczy — filozoficzna zawartość pozostawała tajemnicą, której się nie domyślano.

Ugodowe stanowisko Brodzińskiego nie podobało się klasykom. Odpowiedział Śniadecki, ignorując umyślnie istotne wartości romantyzmu i ataku-

jąc „Fausta“ w imię religii i moralności, jak może jeszcze nikt dotąd. Znieść też nie może w tym dziele „rozbujałej wyobraźni“, pragnie wyrzucić świat nadzmysłowy, te „brednie, przywołane z wieków grubiaństwa, łatwowierności i zabobonu“. Zapóźniony racjonalista z wieku Oświecenia nie rozumie tych rzeczy, jak nie rozumie tęsknoty romantyków do przeszłości, do owianych urokiem poezji czasów średniowiecza, które jest w jego oczach czasem barbarzyństwa. Stanowisko jego — niewątpliwie stanowisko starszej części społeczeństwa — scharakteryzował znakomicie Mickiewicz w „Romantyczności“, która miała być, jak wiadomo i jak świadczy rękopis, świadomą repliką na wystąpienie Śniadeckiego. Wywołało ono zresztą sprzeciwy i przedtem. Znamienna dla naszej kwestii jest odpowiedź w *Pamiętniku Warszawskim* (1819, t. 14). Choć serce ciągnie jej autora do „Fausta“, choć podziwia w tym dziele „miejsca szczytne, celujące głębokością myśli i najwyższym zapałem“, ugodowy rozumek każe mu wyrazić zdanie, że „klasycy nie powinni zapatrywać się na potwory od samych romantyków potępione“, jak to czyni Śniadecki, który „z jednej tragedii Goethego mniej sumiennym sposobem rzuca potwarz na całą romantyczność“.

Cała ta polemika, toczona (często w stylu angielskich „anty-jakobinów“) w latach 1816—1822, dowodzi, że zarówno przeciwnicy jak zwolennicy romantyczności znają przedmiot, o który walczą, bardzo niedostatecznie; ale jedni i drudzy utożsamiają romantyczność niemal bez reszty z literaturą niemiecką, tę uważają prawie za identyczną z twórczością Goethego, tę zaś twórczość redukują nieomal że tylko do „Fausta“. O innych dziełach Goethego prawie się nie pisze. Pochlebny sąd o „Hermannie i Dorotei“ klasyka Lipińskiego w r. 1815 *(Pam. Warsz.)*, recenzja „Claviga“, granego we Lwowie w r. 1821 w przekładzie Henryka Fredry (*Rozmaitości* nr 43), to raczej wyjątki.

Ale i zwolennicy romantyzmu obawiali się kruszyć kopie w obronie „Fausta“; jest to dzieło i dla nich za jaskrawe, za śmiałe.

Torował drogę Goethemu naprawdę dopiero Kazimierz Brodziński, którego nazwano słusznie Janem Chrzcicielem romantyczności polskiej. Dał on pierwszą w Polsce estetyczną charakterystykę Goethego i paralelę jego twórczości z twórczością Schillera. Brodziński był także autorem pierwszego — i to na ogół dobrego — przekładu „Wertera“ (1821) i pierwszych drukowanych przekładów pieśni i ballad.

Mimo jednak, że nazywał go swoim ulubieńcem, ten pierwszy popularyzator Goethego w Polsce nie rozumiał go dość wszechstronnie. Stosownie do własnego jego usposobienia najbardziej przypadła mu do serca sielankowa strona twórczości Goethego, lecz cenił w nim i pogodny realizm. Liryki jego uważał za wykwit uszlachetnionej ludowości, podkreślał ich koloryt słowiański, a poemat „Hermann i Dorotea“ — „ideał homerycznej patriarchalności“, jak się wyraził za panią de Staël — wywarł, jak wiadomo, silny wpływ na genezę i na niektóre szczegóły wykonania jego własnego arcydzieła. Zgodnie jednak z tradycją literacką polską i zgodnie z ustrojem socjalnym kraju czerpał w „Wiesławie“ motywy nie z życia małomieszczan, jak Goethe, lecz z ży-

cia chłopów i potrafił również przeciwstawić się do pewnego stopnia burżuazyjnej atmosferze tego utworu. Również i lata późniejsze nie skorygowały zbyt zasadniczo, choć niewątpliwie pogłębiły sąd Brodzińskiego o Goethem w życiorysie napisanym w r. 1834, więc już po śmierci twórcy „Fausta" i ogłoszeniu drukiem całej jego ważniejszej spuścizny poetyckiej.

Pełne zrozumienie nowych prądów, twórczy entuzjazm i wielkie dokonanie miało zrodzić się gdzie indziej. Mickiewicz, który z krzykiem dopomina się w jednym z młodzieńczych listów: „Fausta, Fausta!", pierwszy pojął myśl Goethego, uległ czarowi poezji — i przeciwstawił mu się. Zanim wzbił się na własnych skrzydłach, przechodził okres „germanomanii" i „brytannomanii". Z właściwym mu wyczuciem hierarchii w świecie sztuki, wcześnie odwrócił się od Schillera, by zapłonąć dla Goethego. W pierwszych swych balladach zawdzięcza niejeden szczegół balladom Goethego, cała zaś poezja, która osnuła miłość do Marii Wereszczakówny, błyszczy refleksami werterowskimi, bo też i sytuacja życiowa, której zawdzięcza swe powstanie, była poniekąd werterowska. Mickiewicz jednak nie tylko pojmował świat myśli mistrza wejmarskiego, ale i przeciwstawiał mu się. Niemal cała ówczesna jego twórczość, to w przeciwieństwie do religijnej indyferencji i filozoficznej negacji „Wertera" — wyraz silnej, mistycznej wiary w etyczną odpowiedzialność i metafizyczne konsekwencje wszelkiego ziemskiego działania. Na taką etyczno-religijną nadbudowę Goethe zdobył się dopiero w II cz. „Fausta". Kiedy powstają „Dziady" drezdeńskie, już nie „Werter", ale „Prometeusz" i „Faust" znajdują się na drodze myśli poety z chwilą, gdy odszedł od zagadnień osobistych. Arcydzieło Mickiewicza, choć w nim brzmią pyszne podźwięki „Fausta" — jest tegoż „Fausta" (cz. I) świadomym zaprzeczeniem. Najbardziej znamienny jest tu stosunek dwóch wielkich monologów. Oba podobne są do siebie przez ton najwyższego napięcia sił duchowych, przez usiłowanie wdarcia się przemocą w niedostępne regiony, ton tytanizmu, zakończony dysonansem upadku. Siłą natchnienia Mickiewicz przewyższa Goethego. Zasadnicza wszelako myśl jest różna, jak różną była indywidualność obydwóch poetów.

Jakkolwiek ujmiemy to przeciwstawienie idei „Dziadów" koncepcjom filozoficznym Goethego (a ujmowano je najrozmaiciej): czy jako wiarę przeciwstawioną sceptycyzmowi, czy jako wolność — fatalizmowi, czy jako czucie — myśli, czy jako altruizm — egoizmowi, czy jako panteizmowi — teizm, zawsze stwierdzić musimy wielkość Mickiewicza, tej potęgi niezależnej od nikogo, wykuwającej własny kształt, choćby z różnych stopiony był metali.

Nieistotne są drobne reminiscencje z Goethego w „Sonetach krymskich", płonących bardziej wschodnim przepychem niż precyzyjnie intelektualistyczny „West-östlicher Divan"; nieistotny jest fakt, że „Pan Tadeusz" pomyślany był pierwotnie jako sielanka „w rodzaju Hermanna i Doroty". Bardziej zasługuje na uwagę rozprawa „Goethe i Byron" Wyrosła ona w atmosferze literackiej grona rosyjskich przyjaciół, wśród których kwitnął kult Goethego,

i zapewne przeznaczona była dla któregoś z rosyjskich czasopism. Mickiewicz poświęca ją dwu gwiazdom świecącym u narodzin jego poezji i poezji romantycznej w ogóle. W pięknie rozwiniętej paraleli przeciwstawia wzajemnie Goethego i Byrona pod każdym względem: jednego uważa za malarza przeszłości, drugiego za wieszcza teraźniejszości i przyszłości; jeden jest dlań typem twórcy o charakterze, jakby dziś określono, apollińskim, drugi — dionizyjskim.

Zwycięstwo romantyczności dokonane przez Mickiewicza jest zarazem zwycięstwem Goethego i zwycięstwem „Fausta" w opinii literackiej polskiej. Wszelkie polemiki o romantyczność i klasyczność, które toczyły się potem, nie mają właściwie znaczenia wobec twórczego czynu Mickiewicza, który — wyzwalając siły utajone — zadecydował o kierunku poezji polskiej na lat dziesiątki.

Dla Mickiewicza zaś, odtąd polityka i działacza, Goethe przestał właściwie istnieć — ten Goethe, którego poglądy polityczne były czymś tak różnym od poglądów geniusza polskiego, i tylko niekiedy reminiscencja dawnego kultu odzywa się jakimś przygodnym cytatem.

Charakterystyczne jest, że z chwilą zwycięstwa romantyczności dogłębnie polskiej znika z polemik również imię Goethego, wywieszane przedtem jak sztandar. To, co pisze się o nim nadal, to już tylko obiektywne informacje, rozbiory dzieł, a niekiedy głosy uznania. Do wczesnych zwolenników Goethego należał m. in. Edward Dembowski, który w r. 1842 bronił „Fausta" przeciw Wolfgangowi Menzlowi. Równocześnie wzrasta ilość przekładów, do r. 1830 minimalna, największa zaś po r. 1863, gdy z hasłem budowy „od podstaw" rozbrzmiewa hasło najbardziej wszechstronnego kształcenia społeczeństwa.

Mickiewicz niejako rozstrzygnął kierunek zainteresowań w stosunku do Goethego. Odtąd pierwiastek faustowski, pojmowany zresztą niekiedy bardzo powierzchownie, staje się nieodzownym składnikiem myśli i formy romantycznej polskiej. Czy to będą reminiscencje w „Kordianie", czy we fragmentach dramatu o Beniowskim, czy w potężnym ujęciu w „Irydionie", czy w „Nieboskiej komedii" (której zamierzona część III miała być przeciwstawieniem się ideom Goethego), czy też będą to tak niezespolone aliaże reminiscencyj z Goethego, Byrona i Mickiewicza, chwytanych płytko, jak np. Garczyńskego „Wizja", albo taka miernota, jak „Czarnoksiężnik Twardowski" Zielińskiego lub utwór Korsaka pod podobnym tytułem — dowodzą one niezbicie oddziaływania fal idących od „Fausta" na cały świat poetyckiej myśli. Sprzyja temu kierunkowi i fakt istnienia legendy o Twardowskim, analogicznej do legendy o Fauście (zresztą wątek ten powtarza się w szeregu literatur, jako motyw wędrowny). Twardowski w poezji romantyków (a istnieje wszak szereg utworów, których jest bohaterem) zatraca przeważnie rysy rodzime, a przybiera rysy goethowskiego Fausta. Z drugiej strony pojmowano „Fausta" na ogół głębiej niż np. we Francji, gdzie dominowało zainteresowanie tragedią Gretchen. Motyw filozoficznego nieukoju, a częściej jeszcze problem walki pierwiastka złego i dobrego powraca w szeregu dzieł romantyków pol-

skich. Wpływ jednak Mickiewicza i Krasińskiego sprawia, że zagadnienia te przybierają zabarwienie patriotyczno-społeczne, odbiegające od koncepcji Goethego. Obok tego zaznacza się przeważnie wyraźny związek z popularnym u nas bajronowskim „Manfredem". Na uwagę zasługuje stosunek do „Fausta" Zygmunta Krasińskiego. W przeciwieństwie do innych, interesował się Krasiński przede wszystkim drugą częścią poematu, tak mało wtedy popularną nawet w ojczyźnie jego twórcy. Zainteresowanie to rozbudziło pośrednictwo angielskie, a mianowicie przyjaźń z H. Reeve'm, późniejszym znakomitym redaktorém *Edinburgh Review*. Reeve w tym okresie zbliżył się do Carlyle'a i ulegał wpływowi jego do tego stopnia, że w korespondencji z Krasińskim miał go ciągle cytować. Niezwykły wielbiciel i popularyzator Goethego w Anglii, jakim był Tomasz Carlyle, przyczynił się więc pośrednio do rozbudzenia zainteresowania Goethem i „Faustem" także u polskiego poety. Krasiński, zanim odwrócił się od Goethego z powodu jego „braku serca", cenił go bardzo wysoko za to, że w walce dobrego i złego kazał, podobnie jak Dante, przeciwnie jak Byron, odnieść zwycięstwo dobru. Problem tego dualizmu metafizycznego jest dla Krasińskiego problemem „Fausta". Sam usiłował rozwiązać go w swych naczelnych dramatach, których optymistyczne w intencji poety zakończenie miało pochodzić z „Fausta". Walka o duszę bohatera w zakończeniu „Irydiona" wzorowana jest na zakończeniu II części „Fausta", Masynissa ma coś z Mefistofelesa, chociaż ten najbardziej majestatyczny z szatanów literatury, zło wcielone, tj. według Krasińskiego rozum bez uczucia, nie czyha podstępnie na jedną tylko duszę, ale wstrzymuje postęp ludzkości, a metodą jego walki jest apelowanie nie do niskich, jak Mefistofelesa, ale do najszlachetniejszych uczuć. Utwory Krasińskiego są ciekawym przykładem przekształcania się motywów literackich zależnie od indywidualności poety i momentu historycznego.

O wielkim zainteresowaniu „Faustem" w Polsce świadczy kilka studiów na temat tego utworu, jak Kraszewskiego, Lewestama, Gostomskiego, Bełcikowskiego w czasach dawniejszych, w naszej epoce zaś piękny odczyt Kleinera „Osobistość i wartości ponadosobiste w Fauście Goethego" i stwierdzenie Tadeusza Zielińskiego, że w Fauście znalazł syntezę swego poglądu na źródła nowoczesnej kultury: antyk, ludowość, chrześcijaństwo.

Jeszcze wymowniej świadczą o tym przekłady, których ilość jest znaczna nawet w porównaniu z literaturami bogatszymi zasadniczo od naszej pod tym względem, jak francuska i angielska. Przekłady fragmentów pojawiają się dość późno, dopiero od r. 1826. Od roku jednak 1844, daty wydania pierwszej wersji cz. I w całości, prawie każde dziesięciolecie przynosi nowy przekład całego „Fausta" albo tego, co w pojęciu ogółu uchodziło za całość, tj. części I. Idą więc kolejno: Walicki (1844, cz. I, oraz cz. II w rękopisie), Krajewski (1857, cz. I), Tyzenhaus (1871, cz. I, niedrukowany), Jezierski (1880, cz. I. i II), Paszkowski (1882 cz. I i II), Jenike (1887 cz. I), Czermak (1896 cz. I), Strzyżewski (1914). Przekłady te podejmowane były przeważnie z prawdziwego zamiłowania i ambicji literackiej. Charakterystyczny w tym względzie jest fakt, że tłuma-

cze są niezależni od siebie, że każdy z nich zaczynał na nowo. Jaka jest wartość tych przekładów? O sąd bezwzględny trudno, każdy ma swoje wady i zalety, żaden jednak nie osiągnął wysokiego poziomu. Najbardziej bezpretensjonalnie, ale ze swobodą i naturalnością, tłumaczy Walicki, którego język posiada coś z prowincjonalnego czaru wczesnych czasów Mickiewicza i jego otoczenia. Współcześni, np. Kraszewski, cenili go raczej wysoko. Jezierski posiada pewien rozpęd poetycki, rażą jednak sztuczne neologizmy, którymi pomaga sobie w trudnościach rytmiczno-rymowych. Paszkowski, który do przekładania „Fausta" brał się we wczesnej już młodości, około roku 1817, znany jest jako typ tłumacza: na ogół sumienny, potoczysty, obniża poziom oryginału o wiele stopni. Jenike, który przyswoił językowi polskiemu szereg utworów Goethego, przeplata nieliczne szczęśliwie oddane fragmenty rymowaną prozą. Rymowana proza to również przekład Czermaka, w którym nie brak humorystycznych efektów, gdy tłumacz usiłuje naśladować „Knittelverse" i z gorliwością godną lepszej sprawy wprowadza tak obce polszczyźnie rymy jednozgłoskowe, czym zresztą grzeszą wszyscy niemal tłumacze „Fausta", zbyt dokładnie naśladujący oryginał. L. German, który w r. 1884 sumiennie badał istniejące wówczas przekłady, doszedł do wniosku, że jeśli idzie o I część „Fausta": „dotąd nie mamy przekładu, który byłby godnym i wielkiego pierwowzoru, i stanowiska naszej literatury". Gorzej jest jeszcze z przekładem części II. „Goethe w tym dziele lat dojrzałych i zgrzybiałych — pisał German — doprowadził wersyfikację do najwyższej doskonałości; igrając prawie z trudnościami rytmu, łączy go z rymem dźwięcznym zawsze i pełnym, to znów przemawia logaedycznymi miarami starożytnych chórów, a forma wiersza nie obrana nigdy na oślep, ale ściśle związana z treścią, tak że zmieniając ją trudno wierność myśli zachować!". Takim trudnościom, które zresztą German scharakteryzował zbyt skromnie, nie sprostali dawniejsi tłumacze.

Idealnego przekładu nie dały i czasy nowsze, choć tych przekładów drukowanych jest sześć, a kilka kryje się dotąd w rękopisie. W r. 1923 wyszło tłumaczenie Wachholza (cz. I), 1926 Kościelskiego (cz. I), 1926—7 Zegadłowicza (cz. I i II), 1931 nowy przekład cz. I Wachholza, 1932 przekład Zygmunta Reisa (cz. I), 1937 nowe, poprawione wydanie przekładu Kościelskiego. Jak na okres kilku lat współzawodnictwo pracy było wzorowe. Nadto istniał przekład Stanisława Dembińskiego, wystawiony w rękopisie z ilustracjami tłumacza na wystawie ku czci Goethego w Gdańsku w r. 1930, stnieje też podobno przekład Witolda Hulewicza oraz Stanisława Estreichera cz. I i Wachholza cz. II. Nowe polskie przekłady „Fausta" wywołały niezwykłe zainteresowanie i gwałtowną polemikę, w której szczególnie Irzykowski i Boy-Żeleński atakowali przekład Zegadłowicza. Zebrał pokłosie tej polemiki W. Hulewicz w broszurze „Polski Faust" (1926), wynosząc ponad miarę pracę Zegadłowicza, broniąc praw przekładu poetyckiego ponad tłumaczenie filologiczne. Od czasu wydania broszury Hulewicza pojawił się nowy przekład Reisa, przerobiony Wachholza i tłumaczenie II części „Fausta" Zegadłowicza, wreszcie nowe wydanie

tłumaczenia Kościelskiego, nieznacznie poprawione, zwłaszcza w ustępach zaatakowanych przez Hulewicza.

Co sądzić o tych nowych tłumaczeniach? Rzecz jasna, że z przekładów tych najwięcej siły poetyckiej posiada dzieło urodzonego poety, jakim był Zegadłowicz. Poezja płynie z jego przekładu „roztopioną falą", piękno języka, trafność odpowiedników oryginału niejednokrotnie przewyższa znacznie dawniejsze wersje. Tylko ta właśnie „roztopiona fala"! Dzięki niej zatraca się krzepkość myśli, precyzja wysłowienia, celność ekspresji. Bogactwo inwencji poetyckiej, łatwość uobrażania, wreszcie nonszalancja i nadużywanie swojsko-przysłowiowych zwrotów („Hulaj dusza bez kontusza!", „Pije Kuba do Jakuba!" etc.) wiedzie na manowce, i to w II części poematu częściej niż w pierwszej. Taki „Pol-Faust", według złośliwego wyrażenia Boya, przypomina się istotnie nierzadko przy porównaniu obu tekstów.

Zamiast dokładniejszej analizy przekładu Zegadłowicza przytaczam dwa charakterystyczne fragmenty z pierwszej sceny II części, sceny o nieporównanej wprost sile poetyckiej. Pierwszy fragment ilustruje tezę, że swoboda przekładu prowadzi do niedopuszczalnego zniekształcenia istoty tłumaczonego dzieła, drugi pokazuje, że trafnym i wiernym może być przekład mimo daleko idących odstępstw od filologicznej ścisłości:

I. Wünsch um Wünsche zu erlangen
Schaue nach dem Glanze dort!
Leise bist du nur umfangen
Schlaf ist Schale, wirf sie fort!
Säume nicht dich zu erdreisten,
Wenn die Menge zaudernd schweift;
Alles kann der Edle leisten,
Der versteht und rasch ergreifft.

Twe tęsknoty — tam — zza świata
Spełni światło gwiezdnych dróg,
senna omgła cię oplata
sen twój mara — wiarą Bóg!
Wstań i głowę wznieś w wichurę,
która straszy śpiący tłum —
szlachetnego wznosi w górę,
szybkich skrzydeł wielki szum.

Nie wiem, czy można bardziej odstąpić od tekstu i od ducha dzieła, jak w podkreślonych wyrazach. A oto wprost przeciwne wrażenie:

II. Horchet! horcht dem Sturm der Horen
Tönend wird für Geistesohren
Schon der neue Tag geboren.
Felsentore knarren rasselnd
Phöbus Räder rollen prasselnd
Welch Getöse bringt das Licht!
Es trommelet, es posaunet,
Auge blinzt und Ohr erstaunet,
Unerhörtes hört sich nicht.
Schlüpfet zu den Blumen Kronen
Tiefer, tiefer still zu wohnen,
In die Felsen unters Laub,
Trifft es euch, so seid ihr taub.

Słyszcie! Zamęt! — Warczy burza,
Wypełniona godzin kruża
nowy dzień się z mgieł wynurza.
Rozwierane skrzypią brony,
rydwan słońca wynaglony —
na step nieba! Wieczny ruch!
Hejnał trąb — krzyk zolbrzymiony
Ślepną oczy! Głuchnie słuch!
W górę serca! Świt! Czuj duch!
Lecz wy duchy nocy cichej,
w kwiatów skryjcie się kielichy,
niech was wonny cień osłania,
lotne duchy przedświtania.

Oba jednak fragmenty, jeden zły, drugi lepszy, ilustrują dosadnie dążność tłumacza do „upiększania" Goethego, wrażliwość na zmysłową stronę opisu, brak precyzji w oddaniu strony myślowej, brak odczucia lapidarnej prostoty wysłowienia.

Drugi przekład Wachholza, bo tak można nazwać nowe wydanie, wykazuje zdumiewającą zmianę na korzyść w porównaniu z pierwszym, z którego dosłowności natrząsali się krakowscy bibliofile w swym szyderczym „Przewodniku Bibliograficznym", nr 13, gdzie tłumaczenie Wachholza miało taki rzekomo tytuł: „Pięść. Jedna tragedia. Napisał Jan Wilkołaz Goethe". W nowym przekładzie trzeba podziwiać poczucie piękna stylu u tłumacza, który nie był z zawodu poetą, lecz badaczem naukowym w dziedzinie zaiste odległej od poezji (medycyna sądowa). Ale i w tym nowym przekładzie spotyka się błędy dawnego: tu i ówdzie rym „dla rymu", tu i tam sztuczna konstrukcja zdań, tu i tam podpory rytmiki w postaci zbędnych zaimków i przysłówków.

Przekład Reisa należy do typu „filologicznych" w gorszym znaczeniu, a język polski jest w nim co krok gwałcony. Tak więc „Faust" nie znalazł jeszcze w Polsce tłumacza nie tylko kongenialnego, ale w ogóle godnego arcydzieła. Żaden z dotychczasowych nie sprostał zadaniu pokonania niesłychanego bogactwa form, niezmiernej różnorodności nastroju, jedynego w tej epoce zespolenia trzeźwej myśli z najsubtelniejszą wrażliwością na piękno. Gdyby można połączyć sumienność, głębokie odczucie i zrozumienie zawartości myślowej utworu i inteligencję Wachholza z lapidarnością cechującą Kościelskiego, z polotem poetyckim i płynnością wysłowienia Zegadłowicza, powstałby może przekład na dostatecznym poziomie. By jednak oddać wszystkie odcienie, by znaleźć równowartość najsubtelniejszych, zwykle nie dostrzeganych piękności, zwłaszcza części drugiej dzieła, trzeba by interpretatora o niezwykłej skali wrażliwości, której nie posiada żaden z tłumaczy dotychczasowych.

Poza „Werterem" i „Faustem", poza balladami, z których kilka, jak „Der König in Thule", „Der Fischer", „Der Gott und die Bajadere", „Der Zauberlehrling", a zwłaszcza „Erlkönig" zdobyło wielką popularność wśród tłumaczy, inne dzieła Goethego nie wywarły większego wrażenia w Polsce. Zwrot ku historyzmowi i ślady kolorytu lokalnego w tragediach Niemcewicza i in. można by może powiązać z prądem idącym przez literatury europejskie od „Goetza z Berlichingen". Zanotowano ślady wpływów „Clavigo" i „Stelli" w twórczości Józefa Korzeniowskiego. Z powieści znany był dość wcześnie i chwalony „Wilhelm Meister". Jednak poza wstawkami lirycznymi, tłumaczonymi chętnie, tylko urocza i ekscentryczna postać Mignon utrwaliła się w pamięci polskich pisarzy (por. np. Swentynę w „Beniowskim", niektóre postaci Kraszewskiego); jej pieśń tęsknoty za Italią, parafrazowana (w ostatecznym kształcie, bo pierwotny przekład był dosłowny) z wysokim kunsztem przez Mickiewicza, była impulsem do szeregu utworów, wyrażających w podobnym rytmie tęsknotę za utraconą ojczyzną-Polską, krajem, „gdzie piołuny kwitną". Trudno byłoby zauważyć bezpośredni wpływ „Ifigenii", choć doczekała się 9 tłumaczeń. Wątki klasyczne u romantyków, jak np. u Norwida, wywodzą się raczej z „Irydiona" Krasińskiego. Można jednak przyjąć, że, podobnie jak we Francji, klasyczna forma tragedii Goethego nie pozostała bez wpływu na „Parnas" polski.

Po okresie wpływu — przeważnie pośredniego — przyszła kolej na okres bliższego poznawania i analizy bardziej szczegółowej. Już w roku 1841 pojawia się studium Zielińskiego: paralela „Goetza" i „Egmonta", po czym następuje szereg innych, o charakterze raczej popularnym. Poszczególne fazy recepcji Goethego w Europie zachodniej odbijały się i w Polsce. I u nas np. przyszła kolej na zainteresowanie się jego biografią, jego filozofią, na ocenienie go jako przyrodnika, i u nas przyszło zwalczać napaści na poetę (por. odpowiedź W. Spasowicza na studium francuskie W. Roda). Na osobną oryginalną monografię o całokształcie jego twórczości jeszcze się nie zdobyto. Pierwszy syntetyczny artykuł, zresztą jednostronnie oświetlający zagadnienie, ogłosił Brodziński w r. 1834; w r. 1862 wyszła przeróbka popularnej angielskiej monografii Lewesa. Obszerniejsze, wnikliwe studium o Goethem Piotra Chmielowskiego (1874) opiera się na współczesnych pracach niemieckich H. Grimma, K. Fischera, Hettnera, A. Stahra i innych. Zygmunt Łempicki przygotowywał monografię, o której samodzielności i oryginalnym ujęciu świadczą urywki drukowane po czasopismach w jubileuszowym roku 1932. Na uwagę zasługuje również krótka synteza psychologiczna, ogłoszona w tymże roku przez Dyboskiego. Rok jubileuszowy przyniósł zresztą, obok powodzi artykułów okolicznościowych, kilka pozycji cenniejszych, wśród nich obszerną rozprawę o charakterze biograficznym Hoesicka („Goethe i najpiękniejsze dni w jego życiu"), omawiającą romans z Marianną Willemer i związany z nim cykl liryczny „West-östlicher Divan".

Poza epoką romantyczną nie można mówić o jakimś szerszym wpływie Goethego na literaturę polską. Zainteresowanie dla jego twórczości wyraża się już głównie tylko przekładami i omówieniami. Oczywiście jednostki nie przestały interesować się żywo twórczością Goethego i w czasach najnowszych, a zainteresowanie to śledzić można wśród najtęższych umysłów. I tak np. Stanisław Wyspiański napisał, jak wiadomo, w latach szkolnych po niemiecku fragment dramatyczny pt. „Weimar", w którym usiłował ująć historiozoficznie spotkanie dwóch wielkich duchów: Goethego i Mickiewicza w r. 1829. W. Berent ogłosił interesujące studium o „Märchen", a L. Piniński o rozmowach z Eckermannem, Jan Kasprowicz, tłumacz „Tassa" i „Ifigenii", świadomie chyba nawiązywał do „Fausta" w swym „Marchołcie", a wpływ liryki filozoficznej Goethego można by z pewnym trudem odnaleźć w formalnym ujęciu niektórych jego utworów. Wśród poetów naszego pokolenia dostrzegam go u J. Iwaszkiewicza. Są to już jednak echa bardzo dalekie, dla historii kształtowania się prądów literackich bez znaczenia. Ostatecznie, po szczegółowszym zbadaniu materiału, powrócić trzeba do stwierdzenia, że dla literatury polskiej Goethe miał przede wszystkim i niemal wyłącznie znaczenie — i to poważne — jako jeden z czynników kształtujących preromantyzm i romantyzm polski, i wtedy związany był z nią najściślej. W epoce poprzedniej — w dobie oświecenia i jej kontynuacji — a zwłaszcza w epoce późniejszej — w dobie pozytywizmu — zainteresowanie jego twórczością można uważać za wyraz uniwersalizmu, cechującego ogólnie te okresy czasu: dążenie do wzbogacenia

własnej osobowości przez wejście w granice zasięgu różnorodnych struktur kulturalnych.

Na zakończenie parę cyfr: w okresie między rokiem 1800 a 1912 (dokąd sięga wspomniana wyżej, zresztą niekompletna, bibliografia) Goethe znalazł w Polsce około 70 tłumaczów i około 45 autorów piszących o nim. Ilość przekładów wynosi 300, w tym 250 wierszy lirycznych, ilość zbiorków 6. W porównaniu z literaturami zagranicznymi ilość ta jest dość pokaźna. Np. ilość przekładów angielskich poezji lirycznych Goethego wynosiła w latach 1801-1917 — 616, ilość zbiorków — 19. Wszystkie ważniejsze utwory poety zostały przełożone na język polski, niektóre z nich kilkakrotnie. Świadczy to o zainteresowaniu twórczością wielkiego mistrza większym, niż się to przeważnie przyjmowało dawniej.

JAN BIAŁOSTOCKI

U STÓP PROPYLEJÓW

GOETHE I PLASTYKA

I

Sztuka, jaką głosiły reguły eklektycznego klasycyzmu w połowie wieku XVIII, podobna była nieco do karykatury malarstwa, nakreślonej przez starego Horacego w słynnych początkowych wierszach „Listu do Pizonów". Winckelmannowska zasada, że celem sztuki jest nie wyrażanie natury środkami właściwymi plastyce, lecz dążenie do realizacji idei piękna, najpełniej wcielonej w dziełach sztuki starożytnej — sprawiła, że akademie malarskie odwróciły się w swym programie od studium rzeczywistości.

Rodzice Antoniego Rafaela Mengsa oddali go już przy chrzcie pod patronat Correggia i Rafaela; ich łączna opieka miała mu w sposób symboliczny zapewnić umiejętność syntezy szczytowych osiągnięć dawnej sztuki we własnych dziełach. Mengs, „malujący jak filozof i dla filozofów", głosi konieczność połączenia w dziele wszystkiego, co starożytność, Tycjan, Rafael, Correggio stworzyli najlepszego w zakresie rysunku, koloru, wyrazu i gracji. Mengs jest tu zresztą wierny starej eklektycznej tradycji, ciągnącej się od Vasariego i Carraccich do Batteux i Reynoldsa. Jakże inny od naszego był ideał artystyczny tego czasu, czasu, który w twórczości Rafaela widział szczyty „wyrazu"! Niedawno przedtem, w końcu XVIII w., Rafael otrzymał najwyższą notę z „ekspresji" w traktacie Rogera de Piles, przedstawiciela francuskich amatorów, tego, który wystąpieniem swym rozpętał słynną walkę rubensistów z poussenistami, zwolennikami rysunku antycznego i reprezentantami *grand goût*.

Podobna nieco do dziejów tego konfliktu jest historia myśli estetycznej w Niemczech za życia Goethego. Okres zamknięty datami narodzin i śmierci wielkiego poety i myśliciela jest tu epoką szczególnie ożywionego ścierania się poglądów na sztukę. Myśl estetyczna stanowi słowne odbicie gwałtownych przemian cechujących sztukę tego okresu. Wypływają one z zasadniczej przebudowy ekonomicznej i społecznej podstaw kultury europejskiej na przełomie wieku XVIII i XIX.

Walczą tu ustawicznie dwa prądy myślowe i artystyczne. Jeden z nich, określający się ogólną nazwą klasycyzmu, to prąd jasny, rozumowy, ścisły, idealistyczny, rysunkowy, który szczególnie upodobał sobie sztukę antyczną jako wzór do naśladowania (przedstawicielami jego pierwszego stadium byli właśnie Winckelmann i Mengs). Druga postawa artystyczna akcentuje uczuciową podbudowę sztuki, malarskość i realizm, a jednocześnie także fantastykę, i jeszcze głęboką rolę, jaką sztuka ma pełnić w służbie ideałów patriotycznych czy religijnych.

Zmienia się zasadniczo typ odbiorcy sztuki. Barokowy mecenas: król, książę, arystokrata — ustępuje miejsca mieszczańskiemu patronatowi artystycznemu w XIX wieku. Zmieniają się też z gruntu typy form artystycznych. Widać to wyraźnie w architekturze. Osiągnęła ona szczyt swego dotychczasowego rozwoju w ostatnich pałacach i kościołach baroku. Odtąd formy te nigdy nie odzyskają swej roli. Ani jeden kościół, ani jeden pałac spośród budowli, które powstały od schyłku XVIII w., nie posiada historycznego znaczenia w dziejach architektury, przynajmniej na kontynencie europejskim. Odtąd przeważająca większość wybitnych historycznie budynków to muzea, galerie, biblioteki, teatry i sale koncertowe, banki, hotele, szpitale, magazyny, giełdy, pomieszczenia dla ministerstw i szkół. *Altes Museum* w Berlinie, Parlament Brytyjski, Giełda Paryska, Pałac Sprawiedliwości w Brukseli — oto nowi bohaterzy historii architektury. Zamknięty skrzydłami bocznymi, ukryty w głębi parku pałac barokowy ustępuje miejsca otwartym portykom kolumnowym jednoczłonowego budynku klasycystycznego. Fryderyk Wielki kazał napisać na ufundowanej przez siebie operze berlińskiej:

FRIDERICUS REX APOLLINI ET MUSIS

Fryderyk Wilhelm II zbudował teatr w Poczdamie i opatrzył go napisem:

DEM VERGNÜGEN DER EINWOHNER

Na krótkiej przestrzeni lat funkcja sztuki zmieniła się w sposób zasadniczy. Odbiorcą stał się ów m i e s z k a n i e c, dla którego przyjemności przeznaczono poczdamski teatr.

Zanim jednak nastał czas sztuki mieszczańskiej, trwał długie lata okres skłócenia, rozbicia i niepewności. Jednorodny w gruncie rzeczy od średniowiecza rozwój sztuki europejskiej uległ zawieszeniu. Formy i treści wyczerpały się. Nastała rozterka i szukanie. Szukający zwrócili się ku przeszłości. Pragnęli znaleźć ratunek w wielkiej tradycji sztuki dawnej. Wzrok ich kierował się tam, gdzie znajdowały zadośćuczynienie dwie postawy właściwe mieszczańskiemu odbiorcy: racjonalna i sentymentalna. Szukano więc wzorów w antyku i w średniowieczu.

Rozsądek, który kazał oprzeć się na wzorach najdoskonalszych, zwracał myśl artystyczną ku najidealniejszym dziełom, stworzonym — zdaniem klasycystów — przez świat starożytny, szczególnie Grecję; uczucie kierowało wzrok

ku przeszłości własnej, narodowej, więc — mówimy tu o Niemczech — ku średniowieczu gotyckiemu. Ta postawa historyczna, przeszłościowa, charakteryzuje oba prądy. Mają one zresztą wiele między sobą wspólnego i zazwyczaj nie występują w postaci czystej, z wyjątkiem kilku wypadków krańcowych.

Sądzi się niekiedy, że odrodzenie antyku w końcu XVIII stulecia jest w istocie jedynie częścią procesu znacznie bardziej złożonego — romantyzmu (Nicocolaus Pevsner: „Outline of European Architecture", 2 wyd., 1945). Jego właśnie retrospektywny charakter naprowadził na odkrycie zarówno średniowiecza jak i antyku. Antyk ów interpretowano wówczas (w pierwszym okresie klasycyzmu — 1750-70) samodzielnie i w sposób daleki od obiektywizmu. Nie znano właściwie sztuki greckiej klasycznej, opierano się zazwyczaj na kopiach rzymskich. Architektura chętnie przejmuje formy antyczne w redakcji palladianizmu włoskiego i jego angielskich naśladowców. Charakterystyczne jest oburzenie angielskich zwolenników Palladia na „barbarzyńskie" — ich zdaniem — formy stylu doryckiego, gdy poznali je w całej ich surowości i prostocie z opublikowanych w 1768 r. odrysów świątyni w Paestum.

Na tle tych nakreślonych szkicowo przemian i procesów rozwijała się — współtwórczo biorąc w nich udział — myśl estetyczna Goethego.

Zdarza się, że uczeni, zajmujący się dziejami umysłowości Goethego, ażeby znaleźć jakieś ogólne zdanie, które by pozwoliło im na zwięzłą charakterystykę poety, uciekają się do teorii sprzeczności. Czyni tak Pinder w swym studium jubileuszowym („Goethe und die bildende Kunst", 1932, w „Gesammelte Aufsätze", 1935): myśl Gothego porusza się pomiędzy krańcowymi punktami sprzeczności — dopiero całość jego wypowiedzi daje jakąś jedność zbudowaną z przeciwieństw. Jest to oczywiście postawa kapitulująca. Piękne zdanie Goethego — *Nur der Veränderung bleibe ich treu* — udziela zresztą takiemu ujęciu znacznego pokrycia. Ale czy rzeczywiście trzeba mówić o sprzecznościach, jeśli przyjmujemy „przemiany"? Goethe współżył ze swą epoką i współtworzył ją — wierny był jej przemianom, choć czasem zmieniał się też wbrew epoce. A zresztą wiele sprzeczności, które podnoszono w jego wypowiedziach o sztuce, to po prostu błędy w interpretacji terminów, których poeta często w rozmaitych znaczeniach używał.

Jeśli Goethe pisze gdzieś, że „wielkie dzieła sztuki, podobnie najwyższym tworom natury, tworzone są przez ludzi wedle prawdziwych i naturalnych praw", a kiedy indziej przyznaje, iż „ogromna przepaść dzieli sztukę i naturę", nie oznacza to wcale jakiejś zasadniczej sprzeczności w systemie jego myśli. Oba zdania mogą być równocześnie ważne: —jest w twórczości ludzkiej coś z prawidłowości dzieł natury, a jednocześnie dziesiątki cech odróżniają twory ludzkiej sztuki od tego, co tworzy przyroda. Zresztą zdania tak bardzo ogólne zawsze trafiają tylko w cząstkę prawdy. Niemniej jednak myśl estetyczna Goethego daleka jest od jednolitości na długiej przestrzeni życia poety. Przebywa on drogę skomplikowanej ewolucji. Punkt wyjścia tych przemian chara-

kteryzuje młody Goethe, gdy pełen nauk klasycystycznych Oesera, nie otrząsnąwszy jeszcze pudru z rokokowej peruki, staje po raz pierwszy przed objawieniem architektury gotyckiej — katedrą w Strassburgu.

II

KATEDRA

Was der Künstler nicht geliebt hat,
nicht liebt, soll er nicht schildern,
kann er nicht schildern.

(„Nach Falconet und über Falconet")

„Gdym pierwszy raz udał się do katedry — pisze poeta w swym studium „Von deutscher Baukunst" z 1773 roku — głowę miałem pełną ogólnikowych wiadomości o dobrym smaku. Zgodnie z tym co mówiono czciłem harmonię mas, czystość form, byłem zawziętym wrogiem zawikłanej niesubordynacji gotyckich zdobień". „Dla tego wszystkiego, co nie mieściło się w moim systemie, miałem jedną nazwę — gotycki". „Jakże nieoczekiwane, zdumiewające wrażenie wywołał we mnie widok katedry, gdym stanął przed nią: jakieś wielkie, zupełne doznanie wypełniło mi duszę. Było to doznanie złożone z tysiąca harmonijnych cząsteczek; mogłem się nim rozkoszować, mogłem smakować — nie mogłem jednak określić go ani wyjaśnić. Mówią, że takie właśnie są niebiańskie radości". W godzinach kontemplacji, „w niejasnym przeczuciu" objawia się Goethemu „geniusz wielkiego budowniczego". Wszystkie miary, każda część kościoła mają swą wielkość konieczną i jedyną. Rządzą tu prawa równie surowe i konsekwentne, jak te, które są podstawą rozwoju w przyrodzie: „Jest tu najgłębsze wyczucie prawdy i piękności stosunków", „budowla wznosi się jak wyniosłe, szerokie, boskie drzewo, które tysiącem konarów, milionem gałęzi i listków głosi doskonałość swego Mistrza."

Strassburg wyzwala w młodym poecie gwałtowną miłość rzeczy wielkich, wspaniałych, jedynych, stworzonych kiedyś dawniej przez godnych najwyższej czci geniuszów. Goethe — autor studium „O architekturze niemieckiej" — jest jednym z aktorów *Sturm und Drang*, owego protoromantyzmu w literaturze. Analogiczny, choć może mniej doniosły ruch na terenie sztuk pięknych próbowano ostatnio określić terminem gotycyzmu (F. Landsberger, „Die Kunst der Goethezeit", Lipsk, 1931). Można wszakże kwestionować uprawnienie tej nazwy, gdyż — podkreślając niewątpliwie ważny element charakteryzowanego prądu — sugeruje ona zbyt wąski jego zakres. A zakres był szeroki i — jak we wszystkich prądach tej epoki — niejednolity. Fanatyczne akcentowanie roli pełnionej przez jedną funkcję ludzkiej psychiki, przez uczucia, łączyło się z uwielbieniem dla jednostek nieprzeciętnie twórczych; pojęciem geniusza, które stanowiło przedmiot rozważań angielskich estetyków i ważny element w estetyce Kanta, usiłowano wytłumaczyć niejasny, „irracjonalny z gruntu", jak

sądzono, charakter procesu twórczego. Johann Georg Hamann, „mag północy", prorok protoromantycznej poezji, w swych „Sokratejskich pamiątkach" (1759 r.) snuje pełne naiwnego optymizmu rozważania: „Co zastępuje u Homera nieznajomość zasad sztuki, które po nim dopiero wywiódł Arystoteles, co zastępuje u Shakespeare'a nieznajomość owych krytycznych praw, a wynagradza, gdy są gwałcone? Geniusz!" Podług Kanta geniusz, jak przyroda, tworzy dzieła budzące bezinteresowne, bezpojęciowe upodobanie: zadowolenie estetyczne. Estetyka kantowska, której jedną z zasad jest „bezpojęciowość sądów estetycznych", stanowiła poparcie dla walki o sztukę swobodną, pozbawioną reguł.

Przedstawiciele *Sturm und Drang* zwracali się przeciwko idealizmowi i eklektyzmowi Mengsa i Winckelmanna; przeciwstawiając się zasadzie naśladowania piękna w dziełach antyku greckiego wysuwali realistyczne postulaty, nawiązując zresztą do pierwocin mieszczańskiego realizmu w sztuce kończącego się rokoka — u Chodowieckiego czy Gessnera. Jednocześnie, i tu również kontynuując skłonność poprzednich dziesięcioleci (1740-50), plastyczni reprezentanci *Sturm und Drang*, podobnie jak ich towarzysze poeci, uważają fantastykę za jeden z głównych czynników twórczości. Dzieła Szwajcara Füssliego stanowią niezwykły przykład połączenia klasycyzmu z fantastyką, idealizowania rysunku z irracjonalnością przedstawianych wydarzeń. Goethe w swym „hymnie" na cześć katedry strassburskiej zasługuje w pełni na miano gotycysty, mimo że zmienia niepochlebną — jego zdaniem — nazwę stylu z „gotyckiego" na „niemiecki".

Zwrot zainteresowań ku sztuce średniowiecznej nie jest zjawiskiem odosobnionym w wieku XVIII. Co prawda jeszcze w 1708 roku przerabia się gotyckie ostrołuki paryskiej Notre Dame na arkady półkoliste, zgodne z duchem francuskiego, klasycznego baroku; co prawda jeszcze w 1771 architekt paryskiego Panteonu, Soufflot, aby umożliwić przejście baldachimu przez główny portal katedry, burzy filar miedzyportalowy z figurą Chrystusa i najniższy pas tympanonu z Sądem Ostatecznym. Ale jednocześnie już w 1753 *abbé* Languier, jezuita, w swych „Observations sur l'Architecture" uznaje swobodę, śmiałość i wielkość gotyckich katedr, a tenże Soufflot rehabilituje w Akademii lyońskiej architekturę gotycką.

Wiek XVIII był świadkiem nie tylko odrodzenia gotyku w myśli estetycznej, lecz również realnej twórczości gotyckiej na terenie architektury. W Niemczech (Mainz), we Włoszech (Mediolan), we Francji (Orlean) powstają na trzonie dawnych, niewykończonych budowli dzieła osiemnastowiecznego gotyku. Wren i Soane w Anglii, Gilly i Schinkel w Niemczech łączą klasyczne i gotyckie formy w swej twórczości.

Stosunek Goethego do gotyku wyróżnia się nie tylko na tle ogólnie jeszcze panującej — objawy zainteresowania były jednak sporadyczne — oceny tego stylu jako barbarzyńskiego, pozbawionego ładu, przeładowanego, dzikiego (tak charakteryzował go Sulzer, teoretyk wczesnego klasycyzmu: „Allgemeine Theorie

der bildenden Künste", 1771). Również w zestawieniu z tą wizją gotyku, jaką zdradzają upodobania jego osiemnastowiecznych zwolenników, Goethe niewątpliwie ujmuje zagadnienie głębiej. Niezliczone drobne budowle wznoszone w stylu gotyckim na terenie parków, szczególnie w Anglii, są typowym objawem gotyckiego rokoka. Ich styl podkreślający „malowniczość" faworyzuje formy dziwaczne i egzotyczne, nierzadko łącząc elementy chińskie z dekoracyjnymi partiami stylu ostrołukowego. Miniaturowy Panteon, mostek chiński, gotycka ruina, Alhambra, meczet z minaretem i inne rekwizyty sentymentalizmu z połowy wieku XVIII nie dowodzą bynajmniej ani zrozumienia każdego z tych stylów, ani zasadniczego pluralizmu estetycznego mecenasów.

Goethe wyłamuje się z tego płytkiego, pseudotolerancyjnego upodobania w egzotycznej dziwaczności. Dla niego gotyk jest jedynym, wielkim, oryginalnym stylem, a w przeżyciach jego przed katedrą strassburską brzmi intensywny ton religijny. Mimo głębokiego przeżycia, jakie znamionuje stosunek Goethego do sztuki gotyckiej, wypowiedzi jego dalekie są jednak od właściwego ujęcia tego stylu.

Nie tylko występujące u Goethego utożsamianie gotyku ze sztuką niemiecką było z gruntu fałszywe. Cała koncepcja katedry strassburskiej jako dzieła jednego twórcy, architekta Erwina von Steinbach, jest typowym objawem właściwego epoce kultu indywidualności twórczej, rozkiełznanej i nie trzymającej się żadnych zasad: „Dla geniusza bardziej od wzorów szkodliwe są zasady". „Szkoła i reguła nakładają pęta każdej zdolności poznawczej i wszelkiej działalności". Te uogólnienia snute na marginesie mistycznych uniesień w półmroku katedry najlepiej świadczą o fantastycznej koncepcji gotyku, jaką posiadał młody Goethe. Była to reakcja nie tylko na chłodne zasady Winckelmannowskiego antyku — na „szlachetną prostotę i spokojną wielkość", lecz również na słodką i nieprawdziwą atmosferę manierycznej sztuki rokoka. „Nie umiem powiedzieć, jak bardzo są mi nienawistni nasi uszminkowani malarze lalek; używając teatralnych gestów, nieprawdziwych barw i kolorowych strojów zyskali sobie łaski kobiecych oczu. Wspaniały Albrechcie Dürerze, wyszydzany przez nowicjuszy, bardziej mnie radują twoje z drzewa wyciosane postacie!" Entuzjam dla Dürera przechodził u Goethego fluktuacje: w okresie „Weneckich epigramów" będzie mu poeta zarzucał „mroczące umysł" fantasmagorie Apokalipsy, później jednak skłoni się z podziwem przed „Modlitewnikiem Maksymiliana".

Mniej historyczny, bardziej estetyczny charakter ma szkic Goethego z 1775 r. „Nach Falconet und über Falconet". Goethe walczy tu o dopuszczenie natury jako wzoru dla sztuki, podnosi rolę koloru: „Znacznie głębszą harmonię znajdzie artysta w przyrodzie niż w odtwarzającym ją marmurze; ona to jest źródłem, skąd artysta czerpie bezustannie, bez obawy, że stanie się słabym kolorystą". I zaraz pojawiają się nazwiska Rembrandta i Rubensa, przeciwstawione Poussinowi.

Świat sztuki jest wszędzie. Amator, kolekcjoner rokokowy widzi sztukę jedynie w posągach marmurowych. Oko artysty znajdzie ją wszędzie. „Gdziekolwiek artysta się znajdzie, w pracowni szewca lub w stodole, czy patrzeć będzie na parę butów, twarz ukochanej czy posągi starożytne — wszędzie uchwyci święty rytm i usłyszy ciche tony, z których natura układa jedność świata. Każdy krok otwiera mu świat czarodziejski, wciąż istniejący w duszy wielkich twórców i otaczający ich wokół".

Podobnie jak u innych estetyków XVIII wieku, i u Goethego nie zawsze rozdzielone są zagadnienia twórczości artystycznej i charakterystyka doznań estetycznych. Pisma Goethego o sztuce nigdy nie miały charakteru systematycznych wypowiedzi, powstawały w dużych odstępach czasu, uzależnione od przypadków, od dzieł, z którymi kontakt wpłynął na ich napisanie. Nie pozwalają więc na pełną odbudowę poglądów poety na zagadnienia sztuk plastycznych. Szczególnie namiętny, poetycki ton pism najwcześniejszych nadaje im charakter aforyzmów i myśli raczej niż rozpraw.

W dalszym ciągu szkicu napisanego w związku z Falconetem Goethe charakteryzuje irracjonalną postawę estetyczną, która właściwa jest artyście. Porównuje ją z uczuciami lęku wobec rzeczy świętych czy wobec ciemności, z uczuciami, które zabarwiają przedmioty, gdy ogląda się je w towarzystwie osoby, którą się kocha. Artysta czuje, zdaniem Goethego, nie tylko owe skutki, działania, wrażenia, przenika on przyczyny: „Świat rozpościera się przed nim jak przed Panem Stworzenia, który w chwili radości ze swego dzieła rozkoszuje się każdą harmonią będącą źródłem powstania i istnienia świata." „I tak właśnie czuje artysta, to właśnie osiąga w nim doskonale zrozumiały wyraz, bez udziału władz poznawczych."

Niejasne, poetyckie sformułowania nic oczywiście nie mówią wyraźnie, poza deklaracją irracjonalizmu twórczego. Wszakże ostrze argumentacji zwraca się nie tyle przeciw rozumowej dyscyplinie twórcy, ile przeciw szkolnym regułom akademii. „W wewnętrzej potrzebie leży źródło twórczości, nie w schlebianiu gustom mody". Znów Rembrandt, Rubens i Rafael — tak różne ideały — pojawiają się w tekście szkicu.

Wreszcie zagadnienie treści. Jakże uniwersalnie, wobec późniejszego rygoryzmu Goethego, brzmią zdania studium o Falconecie: „Czegoż może żądać odbiorca sztuki, jeśli nie tego, by malarz wyczarował przed nim historię ludzkości i dał mu prawdziwe, ludzkie w niej uczestnictwo?" Goethe walczy ze stereotypowym, nawykowym przedstawianiem tradycyjnych scen, z *das Übliche* i *das Schickliche*, z tym jak „należy" malować. Uczucia winny być głównym tematem sztuk plastycznych. „Czy miłość matczyna w swych rozmaitych odcieniach nie jest bogatym źródłem, skąd czerpią poeci i malarze wszystkich czasów?"

Zakres tematów rozszerza się prawie nieskończenie. W związku ze wzrostem zainteresowania dla człowieka i jego uczuć następuje rehabilitacja portretu, który Lessing jeszcze uważał za gatunek pośledni. W istocie jednak możliwość

stworzenia dzieła wielkiego zależy zawsze — zdaniem Goethego — od stosunku emocjonalnego do przedsiębranego tematu. „Artysta nie powinien i nie może malować tego, czego nie miłował i nie miłuje". Uczucia nie są tu pomyślane w formie idealizowanej, przykładem są bowiem kobiety Rubensa, doskonale malowane, ponieważ artysta ukochał je w ich cielesności.

Konsekwencją dyrektywy emocjonalnej jest ograniczenie zakresu. Jeśli można malować tylko to, do czego ma się stosunek uczuciowy, trzeba rezygnować z reszty: „Kto chce być wszystkim, staje się niczym; dyscyplina jest dla artysty równie niezbędna, jak dla każdego, kto chce stworzyć doniosłe dzieło". Goethe ujmuje dzieła sztuki nie w powszechnie dotychczas stosowanej kategorii „piękna". A zresztą „piękno" zmieniło swą charakterystykę: „Gotyk to nie tylko potęga i dzikość, to również piękno." Najważniejszy jest twórczy wysiłek artysty, który wypowiada swe oryginalne, uczuciowo zabarwione wrażenie świata *(Empfindung)* w sposób dający nowe „charakterystyczne" całości. Dzieła sztuki powstają dzięki sile twórczej uczucia, podobnie jak natura płodzi swe twory za pośrednictwem indywidualnej siły żywotnej. Dzieło sztuki często zestawiane jest z dziełem natury. Goethe uważa je za organizm, za *mikrokosmos* o własnych siłach twórczych i własnych prawach życiowych. Kontynuuje tu myśli Shaftesbury'ego, Herdera i Lessinga. Zestawianie sztuki i natury, poszukiwanie wspólnej zasady i stosowanie jednej metody w badaniu świata przyrody i świata tworów artystycznych charakteryzować będzie Goethego i później.

Te wczesne pisma poety o sztuce, a zwłaszcza pierwsze, gotykowi poświęcone, choć pełne poetyckich niejasnych sformułowań, są może najbliższe sztuki, dzięki silnej tonacji uczuciowej, dzięki ożywiającemu je entuzjazmowi. Nie darmo Shaftesbury ogłosił entuzjazm za najwłaściwszą formę doznania estetycznego. Herder pisał o młodym Goethem: „Ogarnia więcej niż posiada, przeczuwa więcej niż wie, ale wznosi się wyżej w błogosławionym marzeniu."

III

W ITALII

Ein weisser Glanz ruht
über Land und Meer,
Und duftend schwebt
der Äther ohne Wolken
(„Nausikaa")

W 1825 roku mówił Goethe do Eckermanna: „Posiadałem pewne uczulenie na otaczające krajobrazy i dlatego moje początkowe (rysunki) budziły nadzieję. Podróż do Włoch zniweczyła te praktyczne upodobania. Zyskałem natomiast szeroką perspektywę; straciłem jednak tę czułą umiejętność, a ponieważ mój talent artystyczny nie mógł się rozwinąć ani technicznie, ani estetycznie, przeto usiłowania moje rozpłynęły się w nicość". Kiedy indziej wyznawał:

„Narodziłem się po raz wtóry, przeżyłem prawdziwe odrodzenie od chwili, gdy znalazłem się w Rzymie".

Przeżycie Italii działa istotnie rewolucyjnie na idee młodego pisarza. Wydaje mu się, że ocknął się, wydostał na wolność, że znalazł się w świecie prawdziwej sztuki. Jego praktyczne zainteresowanie rysunkiem zmniejszyło się, stłumione krytyczną własną oceną w konfrontacji ze światem sztuki włoskiej. Goethe rysował zresztą zawsze, ale nie przywiązywał do tego większej wagi; spośród 2000 rysunków, które pozostawił, duża część ma charakter notatek przyrodniczych. Rysował często dla celów dokumentarnych — dziś używałby fotografii.

Podróż do Włoch i przeżycie antyku stało się punktem wyjścia nowej nauki Goethego o sprawach sztuki. Odtąd idzie śladami Winckelmanna, upatrując najwyższe osiągnięcia artystyczne w twórczości antyku, szczególnie Greków. „Spoza grobu nawet wzmacnia nas (Winckelmann) tchnieniem swej siły i wzbudza najżywsze pragnienie ciągłej i ustawicznej kontynuacji jego dzieła z zapałem i miłością".

Dążenie do idealnego piękna form klasycznych budzi się już w okresie baroku, w momencie przełamania się tendencji manierycznych. W „Idei" Belloriego, wygłoszonej w akademii rzymskiej San Luca w 1664 roku, znajduje się już pochlebna ocena klasycznej sztuki Rafaela wbrew manierycznemu stylowi Michała Anioła, którego apologetą i prorokiem był Vasari. Bellori wyraża niechęć do baroku Berniniego i wskazuje na doskonałe wzory sztuki antycznej. Winckelmann jest więc w pewnym sensie kontynuatorem tej nauki barokowego klasycyzmu, gdy — rozumiejąc zresztą w pełni historyczne podłoże różnic stylistycznych — głosi, że „jedyna dla nas droga, wielka, jeśli w ogóle możliwa, to naśladowanie antyku".

Antyk dla ludzi końca XVIII stulecia staje się pozaczasowym, najwyższym ideałem piękna, przeciwstawianym współczesności. Ani renesans, ani barok nie znały w tym stopniu zasady naśladowania. Swobodnie przetwarzały starożytne formy we własnej twórczości, wcielały elementy antyku w swe życie kulturalne, nie ukazując go jako wzoru do naśladowania. Subiektywna postawa dawnych, twórczych epok ustąpiła miejsca obiektywnej postawie klasycyzmu, nie dając jednak jeszcze warunków dla obiektywnej historycznie oceny sztuki starożytnej. Ten obiektywizm nie jest bez związku z przesadnym subiektywizmem *Sturm und Drang*, jest właśnie reakcją. Artyści starają się teraz wzorować, nie umieją operować swobodnie antycznymi formami. Tylko najzdolniejsi, jak Gilly czy Schinkel, dochodzą do samodzielnych wyników, historycznie doniosłych.

Zamiłowania klasyczne stają się niemal powszechne w Europie; w 1798 Quatremère de Quincy obserwuje we wszystkich krajach „wspólnotę wykształcenia, jakąś równość smaku, wiedzy i talentu". Sądzi, że wśród krajów europejskich „mniej jest pod tym względem różnic, niż dawniej bywało pomiędzy prowincjami jednego imperium" („Lettres sur les monuments de l'Italie"). Wykształcenie klasyczne było, oczywista, wspólne i romantykom. Klasycy

z kolei przejmowali się często gotykiem: Carstens w listach z Włoch wzmiankuje głównie o zabytkach średniowiecznych. I klasycy, i romantycy niemieccy jeżdżą jednak do Italii. Stara droga wędrówek artystycznych, droga Dürera i Bruegla, Elsheimera i Poussina nie przestaje pociągać północnych artystów, przeciwnie, druga połowa wieku XVIII jest epoką rozkwitu Rzymu i sławy jego starożytnych zabytków. Doniosła działalność Cochina, hrabiego de Caylus, Winckelmanna, Piranesiego, których śladem szedł też nasz rodzimy „archeolog" i autor „Winckelmanna Polskiego"; Stanisław Kostka Potocki — uprzystępnia i popularyzuje w Europie repertuar form architektury, rzeźby i ornamentyki starożytnej. (Atmosferę Rzymu i środowiska „archeologów" charakteryzuje L. Hautecoeur: „Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIIIe siècle", Paryż, 1912.) Śladami sławy Mengsa i Winckelmanna przybywali Niemcy. Było ich tam niemało już przed przybyciem Goethego, czego dowodem choćby specjalna *café tedesco*.

W Goethem pragnienie ujrzenia Rzymu wzbierało od dawna. Po kilku próbach podróży na południe, które nie doszły do skutku, 28 października 1786 znajduje się wreszcie w Città Castellana: „Więc jutro wieczór w Rzymie. Nawet i teraz nie bardzo w to wierzę. Gdy to pragnienie się spełni, czegóż mam jeszcze pragnąć?" — pisze w dzienniku „Podróży włoskiej". A po przybyciu do Rzymu przyznaje się, że nie mógł ostatnio patrzeć na książki łacińskie, na rysunki przedstawiające włoskie krajobrazy. „Tak nad miarę dojrzała we mnie potrzeba zobaczenia tego kraju". Dążąc do Rzymu, Goethe szybko mija obfitujące w skarby miasta Toskanii: „Veronę, Vicenzę, Padwę, Wenecję obejrzałem dobrze, Ferrarę, Cento, Bolonię powierzchownie, Florencji nie widziałem prawie wcale". W stolicy wczesnego renesansu, mieście Dantego, Giotta i Fra Angelica, nie popasał Goethe dłużej jak trzy godziny. Bo jechał do Italii dla sztuki starożytnej. Z innych zabytków tylko klasycyzująca architektura Palladia budzi jego zachwyt i podziw. Z Rzymu udaje się później do Wielkiej Grecji, na południe półwyspu i na Sycylię, by choć na włoskim terenie stanąć oko w oko z architekturą grecką. Podobnie jak Winckelmann, nie był i Goethe nigdy w Grecji. Obaj najwięksi klasycyści wieku XVIII znali kraj swych ideałów jedynie z rycin i opisów. Niemniej surowe formy doryckich świątyń Paestum i Segesty dają Goethemu pojęcie o dostojnej powadze greckiego budownictwa.

Po spełnieniu marzenia następuje spokój, powrót do ojczyzny staje się znów potrzebą, nakazem: „wyczuwam bowiem, z pewnością, że tak liczne skarby, które do kraju przyniosę, nie będą do własnego tylko posiadania i prywatnego użytku, lecz mnie i innym przez całe życie służyć winny jako kierunek i popęd". Antyk nie był dla Goethego zupełną nowością; sztychy przywiezione przez ojca z podróży do Włoch, odlewy gipsowe u Oesera i w kolekcji mannheimskiej, którą dwukrotnie odwiedził, odlewy, które zresztą sam sobie tak chętnie sprowadzał, ryciny skwapliwie gromadzone, wszystko to wyrobiło w nim już znaczną znajomość sztuki starożytnej. Stąd namiętne pragnienie jej ujrzenia. Goethe w Asyżu zachwyca się małą świątynią Minerwy, nie zwracając

uwagi na bazylikę San Francesco z jej skarbami sztuki („Potworną konstrukcję babilońsko na sobie spiętrzonych kościołów, gdzie leży św. Franciszek, pozostawiam z niechęcią w tyle", „Podróż Włoska", Foligno, 26. X. 1786). W Wenecji, już po obejrzeniu Vicenzy, wyczuwa, że jest na nowej drodze, dobrej i prawdziwej: „Otworzył mi ją Palladio — do wszelkiej sztuki i życia" W zbiorach Farsettich w Wenecji ogląda Goethe belkowanie świątyni rzymskiej Antonina i Faustyny. Wypiera się swej dawnej wiary: „Oto nareszcie coś innego niż nasi dziwaczni święci gotyckich upiększeń na krokształtnych nad sobą spiętrzeni, oto coś innego niż nasze kolumny w kształcie fajek, ostre wieżyczki i spiczaste kwiatony; od tego wszystkiego jestem już teraz, Bogu dzięki, na zawsze wolny". Niemieckie środowisko w Rzymie jest fanatycznym wyznawcą ideałów klasycznych. W tej atmosferze kult Goethego dla sztuki antycznej wzrasta. Widzi ją już nie tylko oczami Palladia; estetyk K. Ph. Moritz uczy go „uprzystępnić ludowi starożytności, strząsnąć z antyków szkolny pył".

A jednak pierwszy kontakt Goethego z autentyczną sztuką grecką, z surowością stylu doryckiego, nie był pozbawiony silnego wstrząsu: „Pierwsze wrażenie może jedynie zdumienie wywołać. Znalazłem się w zupełnie obcym świecie; podobnie bowiem jak stulecia zmieniają się tracąc wyraz powagi a zyskując piękno, tak też przekształcają one, wychowują człowieka. Nasze oczy przeto, a dzięki temu całą naszą wewnętrzną istotę pociąga i w sposób zdecydowany określa architektura smuklejsza. Te stożkowe, tępe, ciasno stłoczone bryły kolumn są dla nas przykre, przerażające po prostu. — Wkrótce jednak skupiłem się, przypomniałem sobie historię sztuki, pomyślałem o epoce, której takie właśnie odpowiadało budownictwo, uprzytomniłem surowy styl w rzeźbie tego okresu i przed upływem godziny poczułem przyjaźń dla tej architektury i wdzięczność dla mego d e m o n a, który pozwolił mi oglądać na własne oczy te ruiny tak dobrze zachowane; ryciny bowiem nie mogą dać o nich żadnego pojęcia" („Podróż Włoska", Neapol, 23. III. 1787).

„Świątynia Zgody — pisał Goethe o zabytku w Agrygencie — przetrwała liczne wieki; dzięki smukłej architekturze bliższa jest ona naszym miarom piękna i wdzięku, od świątyń w Paestum różni się jak posągi bóstw od figury olbrzyma".

Goethe umie zrozumieć sztukę, która w pierwszej chwili jest mu obca. Dowodzi to umiejętności uświadomienia sobie faktu, że sztuka uwarunkowana jest przez okoliczności, w jakich powstała. Postawa Goethego wypływa tu zapewne z lektury Winckelmanna, który pierwszy starał się wytłumaczyć różnorodność stylistyczną sztuki różnicami klimatu, rasy, warunków geograficznych, politycznych, społecznych, religijnych („Geschichte der Kunst des Altertums", 1764, I część, I rozdz., § 3). Również Herder w okresie wpływu na młodego Goethego wyznawał zasadę rozwoju smaku, rozumiał, że jakość doznania estetycznego i twórczości artystycznej jest uwarunkowana czasoprzestrzennie, historycznie. Skoro nie ma smaku powszechnego, żaden nie może rościć sobie prawa do pierwszeństwa, nawet smak klasyczny. Sztuka grecka powstała w swoich

własnych warunkach, wiąże się przeto z jednym, właściwym dla niej smakiem. W swym „Denkmal Johann Winckelmanns" wydanym w 1778 Herder dochodzi do zasady pluralizmu wartościowania, o przeszło wiek wyprzedzając doniosłą teorię Aloisa Riegla. Nie ma, zdaniem Herdera, żadnej normalnej zasady wartościowania, to złudzenie; sztukę rozmaitych epok i ludów należy oceniać wedle rozmaitych zasad (Por. W. Waetzold, „Deutsche Kunsthistoriker", Lipsk, Tom I, 1921). Goethe, przyjmując do zasobu swej wiedzy o sztuce idee o dziejowym uwarunkowaniu form artystycznych, nie zawsze stawał jednak na stanowisku pluralizmu estetycznego, tj. przekonania o równouprawnieniu stylów. W młodości wierzył w szczególną głębię i wielkość gotyku, w okresie, który nastąpił po powrocie z Italii, stanie się wyznawcą ideału klasycznego.

Już w chwili, gdy ukazała się (w 1817) książkowa, ostateczna redakcja „Podróży włoskiej", w niemieckim środowisku w Rzymie, grupującym się koło historyka Niebuhra, przyjęto poglądy Goethego z rozczarowaniem: najpiękniejszych rzeczy nie widział, sztukę pojmował idealnie, formalistycznie, w sposób odrywający ją od życia, religii zwłaszcza, którą uważano wówczas za żywioł właściwy sztuce. Równocześnie ukazująca się „Historia malarstwa włoskiego" Stendhala traktowała sztukę włoską właśnie jako włoską i usiłowała znaleźć jej sens właśnie na tle warunków miejscowych. Antyk to sztuka, która podoba się wszystkim, nikomu więc nie podoba się naprawdę, w sposób sobie właściwy (por. H. Wölfflin, „Goethes Italienische Reise" w „Gedanken zur Kunstgeschichte", Bazylea, 1941). W rzeczywistości Goethe rozumiał jednak wszystkie czasoprzestrzenne uwarunkowania sztuki, i wiele na to dowodów. Ale w Italii — powiada Wölfflin — poeta nie szukał tego co włoskie czy rzymskie, szukał Sztuki, „wielkiej, prawdziwej Sztuki". W greckich posągach widzi Goethe „niezmienne proporcje", uważa je za „najgodniejszy przedmiot studiów". Apollo belwederski, Afrodyta medycejska są dla poety najwyższymi realizacjami praideałów młodości męskiej i kobiecej piękności (M. Wegner, „Goethes Anschauung antiker Kunst", Berlin, 1944).

Żywe zainteresowanie Goethego sztuką klasyczną nie wyklucza na razie równie żywego odczuwania sztuki innych kręgów. Antyk będzie jednak zyskiwał odtąd coraz więcej miejsca w świecie jego poglądów, opanuje wreszcie zupełnie świat ideałów artystycznych starego poety. W teorii sztuki, jak w przyrodoznawstwie — tolerancyjny klasyfikator; w zakresie sztuki żywej, tworzonej współcześnie — zajadły, nieustępliwy i zaślepiony stronnik klasycyzmu.

IV

SYNTEZA

Alles Vereinzelte ist verwerflich
(„Dichtung und Wahrheit")

W studium o naśladownictwie, manierze i stylu („Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil", 1788/9) poeta dąży do systematycznego zbudowania teorii sztuki w oparciu o jasne pojęcia. Jak wczesne pisma najbliższe były

sztuki w swym młodzieńczym entuzjazmie, tak studium z roku 1789 jest chyba jednym z najbardziej uniwersalnych, najwszechstronniejszym może z jego pism o sztuce. W tych poglądach przejawia się prawdziwy, własny „klasycyzm" Goethego, i to nie klasycyzm wyrażający się w naśladowaniu kolumn, założeń czy proporcji, lecz klasycyzm widzenia świata. W krótkim essayu Goethe tworzy syntezę swych dotychczasowych poglądów.

Wychodzi od zagadnienia semantycznego. Chce oczyścić znaczenie nazw. Określa najpierw każdy z terminów osobno, dodając: „Łatwo zobaczyć, że te trzy oddzielone tu od siebie rodzaje tworzenia dzieł sztuki blisko są z sobą spokrewnione i że jeden w drugi może z łatwością przechodzić". Pierwszy stopień: zwyczajne naśladowanie natury. Człowiek zdolny, idący tą drogą, malujący wedle przedmiotów obserwowanych w przyrodzie „będzie cennym artystą", prace jego będą „prawdziwe". Na tym stopniu gra przecież rolę wybór przedmiotów najpiękniejszych, choć artysta może nie posiadać „określonego pojęcia o pięknie" tych przedmiotów. Bogactwo barw, kolorowa wspaniałość przyrody objawia się w pełni na tym stopniu twórczości. Doskonałość kompozycji, dobór oświetlenia sprawiają, że „powstają cudowne dzieła Huysuma czy Rachel Ruysch". Dając przykład holenderskiego malarstwa kwiatów Goethe zdradza swe poznawcze nastawienie: „Jeśli artysta jest w dodatku wykształconym botanikiem, tym większym stać się musi". Dopiero w szczytowym objawieniu funkcji poznawczej sztuki istnieje styl: gdy artysta przekazuje nam coraz dokładniejszą wiedzę „o jakościach rzeczy i sposobie ich istnienia". Maniera, w przeciwieństwie do stylu (ale bez ujemnego sensu słowa), to niepełna wiedza o świecie, to tylko umiejętność ukazywania rzeczy najjaskrawszych, najbardziej rzucających się w oczy. W przeciwieństwie jednak do zwykłego naśladownictwa natury, maniera to nie tylko „sylabizowanie głosek przyrody", to ujmowanie jej w jakiś określony sposób w duchowym przeżyciu artysty; „jest to język wyrażający i określający bezpośrednio ducha mówiącego". Poprzez naśladownictwo, które najlepsze skutki osiąga w martwej naturze, poprzez manierę, której szczytowe dzieła tworzy malarstwo pejzażowe, organizujące jakąś całość przyrody, ustanawiające hierarchię elementów, wznosi się sztuka ku prawdziwej, głębokiej wiedzy o świecie, którą osiąga dopiero szczebel rozwojowy zwany przez Goethego stylem. „Styl zbudowany jest na podłożu głębokiego poznania, na istocie rzeczy, w tej mierze, w jakiej możliwe jest ujęcie jej w formach widzialnych i uchwytnych".

Cała koncepcja sztuki, jaką rozwija Goethe po powrocie z Italii, nosi charakter zdecydowanie poznawczy, zasadniczo różny od wczesnego obrazu sztuki, gdzie tak wiele znaczą elementy emocjonalne. Nerw zainteresowania związany dawniej z twórczością, z irracjonalnym, genialnym procesem powstawania dzieła sztuki, teraz umiejscowiony jest gdzie indziej. Goethe klasyfikuje rozmaite sposoby twórczości, wartościując je w zależności od ich roli poznawczej. Jest to zasadniczo postawa racjonalistyczna, przeciwna irarcjonalnej postawie z okresu entuzjazmu dla gotyku. Ale nie całkowicie. Goethe nigdy, aż do ostatnich rozmów z Eckermannem, nie zarzucił teorii swobodnej, genial-

nej twórczości: „Świadomość poety jest rzeczą cenną, ale prawdziwa siła twórcza leży ostatecznie zawsze w tym, co nieświadome". Racjonalna w założeniu, poznawcza koncepcja sztuki Goethego uwzględnia nie tylko racjonalne poznanie. Poznanie musi być całkowite: wszystkie władze psychiki muszą brać w nim udział. W „Dichtung und Wahrheit" rozwija Goethe myśl Hamanna: „Każde działanie podejmowane przez człowieka musi wynikać ze skupienia wszelkich sił; wszystko co niepełne należy odrzucić". Młodzieńcza koncepcja oka wewnętrznego, owego Leonardowskiego *occhio interno,* wiąże się tu z widzeniem poznawczym przedmiotów, z widzeniem, które ujmuje indywidualną istotę rzeczy. Jest to *Wesenschau,* zupełne poznanie poprzez zmysł wzroku. Poznanie całości poprzez jednostkę, poprzez część organicznie z całością zrośniętą: „Każdy stan, każda chwila nawet ma wartość nieskończoną, jest bowiem znakiem wieczności" („Do Eckermanna", 3. XI. 1823).

Goethe w swych analizach estetycznych dąży do jak najszerszej syntezy. „Żywe i przenikliwe umysły nie poprzestają na przyjemności, dążą one do poznania". Poznanie rzeczy prowadzi jednak do dalszych wniosków. Aby można było je wysnuć, należy zdobyć elementy wiedzy. Ta postawa Goethego wyraża się w precyzyjnych opisach dzieł sztuki. Doskonałym przykładem opisu wyczerpującego pod względem rzeczowym, technologicznym i dydaktycznym (Goethe wybiera najlepsze punkty dla obserwacji) jest „recenzja" z nowonabytej kopii greckiej figurki Nike, zawarta w liście do Henryka Meyera (Jena, 20. V. 1796). Goethe zastanawia się nad autentyzmem zabytków, wyjaśnia je ikonograficznie, bada porównawczo i krytycznie. Wywodzi z tych analiz wnioski coraz ogólniejsze: „Całą sztukę należy rozpatrywać jako twór żywy, jak każdą inną organiczną istotę". „To, że dzieła sztuki przenoszą nas w nastroje czasów i jednostek, które je wydały, jest zawsze ich najistotniejszym działaniem". Dzieła sztuki wyrażają więc epokę i ludzi, stają się dla Goethego niejako „symbolicznymi formami" (w rozumieniu E. Cassirera), wyrazem kultury; nie mogą być rozpatrywane w oderwaniu od innych funkcji życia kultury. Poznanie dzieł staje się więc szczeblem dalszego, jeszcze pełniejszego poznania.

Syntetyczne ujmowanie zjawisk kultury idzie u Goethego w parze z analogiczną postawą wobec poznania rzeczywistości w ogóle: „Ażeby poznawać, człowiek musi dzielić to, czego dzielić nie wolno; i nie ma tu innego sposobu, jak — zwracając uwagę na niepostrzegalne przechodzenie jednej formy w drugą, na ich pochłanianie się wzajemne — łączyć na nowo w jedność elementy, które poznanie nasze oddzielnie czerpie z przyrody" („Zur Morphologie", *Naturwiss. Schriften,* VII). Te syntetyczne poglądy Goethego są uderzająco odmienne od analitycznego nastawienia przeważającego u myślicieli wieku XVIII. Widać to zarówno w teorii sztuki, jak w przyrodoznawstwie (por. E. Cassirer, „Goethe und das XVIII Jahrhdt", *Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss.,* 1932). Goethe przeciwstawia się koncepcji dzieła sztuki jako kompozycji elementów, dąży do ujmowania wielkich, zwartych całości *(seelische Gesamtbewegung).* Przeciwstawia się analitycznej teorii poznania: nie w dzieleniu

i klasyfikacji, lecz w najwyższym napięciu sił twórczych może człowiek uzyskać prawdziwy obraz natury. „Przyroda nie komponuje, tak jak i geniusz". Podobnie jak przeciw teorii gatunków literackich, walczył Goethe przeciw klasyfikacji rodzajów przyrodniczych; zarówno przeciw Boileau, jak przeciw Linneuszowi. Przeciwstawiał się mechanistycznemu poglądowi na przyrodę. Teleologiczny pogląd, przeważający w tym czasie, również nie odpowiadał mu w pełni. Ani w sztuce, ani w przyrodzie Goethe nie uznaje woli w sensie świadomego dążenia do celu; wewnętrzny mus, jakiemu podlegają, jest to mus „demoniczny". Charakterystyczna jest radość Goethego z rozwoju ewolucyjnego poglądu w biologii. Sztuka i przyroda to całości organiczne, podległe wewnętrznej sile rozwojowej.

Stąd upodobanie Goethego do idei cyklów, przemian. W sztuce jest to cykl akcji, cykl postaci, w przyrodoznawstwie cykl metamorfoz. Cykl to stałość i zmienność jednocześnie, to elementy stałych związków i swoboda odmian (por. W. Waetzold, op. cit.). Metodę cyklicznego ujmowania stosuje Goethe w studiach o „Ostatniej Wieczerzy" Leonarda (1789, 1817). Inne pojęcie stosowane przez Goethego przy analizie sztuki to „punkt życiowy" — *Lebenspunkt*, dokoła którego grupuje się akcja. W „Ostatniej Wieczerzy" są to słowa Chrystusa o uczniu, który zdradzi, w „Laokoonie" (1797) ukąszenie węża, w „Triumfie Cezara" Mantegni „poczucie triumfu".

Na tle naszkicowanej postawy Goethego zrozumiałe jest jego upodobanie, by sztukę i życie epoki widzieć w organicznej ewolucji życia jednostki, poprzez osobowość twórczą. Goethe wywołuje obraz renesansu w przekładzie wspomnień Celliniego i w studium o nim (1796/7), obraz kultury artystycznej XVIII wieku w książce o Winckelmannie (1805). Zagadnienia malarstwa krajobrazowego, które pasjonowały go zawsze, stały się osią studium o pejzażyście Hackercie (1811).

Na tle innych myślicieli, którzy zajmowali się w tym samym czasie sprawami sztuki, wyróżnia się Goethe rozległością zainteresowań i dążeniem do czystości pojęć. Nie jego wina, iż wiele nazw potocznych w terminologii jego epoki (rozmaite „istoty rzeczy") było nazwami bez pokrycia. Goethe, obok Herdera, zdradzał skłonności do historycznego traktowania faktów plastycznych, podejmował zagadnienia monograficzne i historyczne. Wickhoff uważa Goethego za „jednego ze stojących na czele ruchu w historii sztuki, za tego, który w pewnych sprawach nadał jej kierunek".

Żywość wszechstronnej umysłowości Goethego zawiodła w zakresie polityki artystycznej. Wzór był tylko jeden, z niego wynikało wszystko: „Jasność kompozycji, radosny charakter doznania, łatwa komunikatywność — oto co nas zachwyca; skoro zaś utrzymujemy, że można wszystko to znaleźć w dziełach prawdziwie greckich, w treści najgodniejszej, w materiale najszlachetniejszym, w wykonaniu pewnym i doskonałym, staje się zrozumiałe, że tam zawsze widzimy punkt wyjścia i zawsze nań wskazujemy".

Historia polityki artystycznej Goethego to jego walka ze sztuką romantyczną.

V

PROPYLEJE

Jeder sei auf seine Art ein Grieche,
aber er sei es!
(„Philostrats Gemälde, Antik und Modern")

„Prawdziwa sztuka wyrasta nie tylko pod włoskim niebem, pod dostojną kopułą i kolumnami korynckimi; powstaje również pod ostrołukowym sklepieniem, w koronkowo zdobionych gmachach, u stóp gotyckich wież". Słowa te wyjęte są z ewangelii artystycznej niemieckiego romantyzmu. Napisał je młody literat Wilhelm Wackenroder w jednym ze szkiców, które złożyły się na wydane anonimowo w 1797 r. (na rok przed śmiercią autora) „Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders". Książka ta zawierała credo romantycznej plastyki i stała się główną, bezpośrednią przyczyną wojny, jaką Goethe wypowiedział nowemu malarstwu. (Teksty źródłowe tej polemiki opublikował R. Benz w swym zbiorze: „Goethe und die romantische Kunst", Monachium, 1940; z tej książki czerpałem cytaty.)

Pierwszym krokiem wojennym było założenie *Propylejów* (1798). Ogromną część pracy redakcyjnej i autorskiej w nowym czasopiśmie wziął na siebie Henryk Meyer, malarz i teoretyk, przyjaciel Goethego i jego doradca w fachowych, technicznych sprawach dotyczących sztuki. Gdy po powrocie z Włoch młody Goethe powziął projekt opracowania całokształtu wiedzy o Italii, Meyera chciał uczynić nowym Pauzaniaszem; poruczył mu opracowanie działu historii sztuki. Wierzył, że Meyer stanie się następcą Winckelmanna. Odtąd Meyer jest stałym współuczestnikiem wszystkich poczynań Goethego wiążących się ze sztuką. Udział jego surowych, „nieprzekupnie" klasycystycznych upodobań wyraźnie widać w dziejach walki Goethego z romantykami. Poeta, wrażliwy na doznania estetyczne wywoływane przez bardzo rozmaite dzieła sztuki, wypowiada czasem entuzjastyczne oceny o utworach zgoła nie klasycznych. Unosi się zachwytem nad „wielkim van Eyckiem", któremu przypisywał „Pokłon Trzech Króli" oglądany u braci Boisseré w Heidelbergu (dziś w Monachium). Po powrocie do Weimaru, przemyśleniu i — z pewnością — po dyskusji z Meyerem tłumi swój podziw, zarzucając mistrzom XV i XVI wieku naiwny, nieokrzesany smak.

Goethe i Meyer zakładali *Propyleje* nie tylko z myślą o zwalczaniu szkodliwego ich zdaniem wpływu niewielkiej książeczki Wackenrodera. Przeciwnikiem godnym ich wysiłków był cały konsolidujący się coraz silniej ruch romantyczny. Intensywna rytmika rozwoju artystycznego po fali klasycyzmu wyniosła znów na wierzch falę uczuciową, irracjonalną, romantyczną, która wiele miała wspólnego z minionym burzliwym przypływem *Sturm und Drang*. W rok po piśmie Wackenrodera przyjaciel jego Ludwig Tieck wydaje drugą programową książkę — powieść pod tytułem „Franz Sternbalds Wanderungen". W tym czasie ukazują się również rozmaite pisma poetyckie i prozaiczne teoretyków romantyzmu, braci Schleglów. Romantyzm miał wiele cech

zbliżających go do minionej fali „burzy i naporu". Była to przede wszystkim postawa antyracjonalna, uczuciowa, często antyklasyczna. Ale są też różnice między teorią artystyczną tych dwóch okresów. *Sturm und Drang* podziwiał uczucia gwałtowne i namiętne, żywił kult silnych indywidualności — romantycy lubowali się raczej w nastrojach minorowych, wieczornych, pełnych spokoju, sentymentalizmu i poezji. Kult genialnych twórców ustępuje rozwijającym się silnie uczuciom religijnym. Wackenroder: „Rozkosz, jaka płynie ze szlachetnych dzieł sztuki, da się porównać z modlitwą". Artysta to pokorny tłumacz boskiego natchnienia. Geniusz chrześcijaństwa, o którym pisał wówczas Chateaubriand (1802), jest jedynym prawdziwym źródłem sztuki; stąd uwielbienie dla średniowiecza — ideału kultury chrześcijańskiej. Poglądy te doprowadzi do karykatury Anglik Augustus Welby Pugin (współtwórca Parlamentu brytyjskiego): aby być dobrym architektem, trzeba być uczciwym i prawowiernym chrześcijaninem; dobra architektura, stworzona przez prawdziwie chrześcijańskich budowniczych, to gotyk. Entuzjazm dla sztuki i kultury chrześcijańskiej skłania Fryderyka Schlegla do przejścia na katolicyzm.

Romantyzm wyznaje, podobnie jak klasycyzm, idealną koncepcję sztuki, nie lubi realizmu, który stanowił silny element epoki *Sturm und Drang*, wielbi Rafaela, „pobożnego malarza Madonn", i „pokornego twórcę świętych obrazów" — Dürera. Niechęć do akademii idzie w parze z umiłowaniem natury, pejzażu, koloru i światła. Tendencje rysunkowe klasycyzmu ustępują skłonnościom bardziej malarskim. W poszukiwaniu ekspresji romantycy odkrywają wartości wyrazowe sztuki egipskiej. Czerpią zresztą niekiedy z antyku, nie tylko z gotyku. Gilly zaś, choć czołowy klasycysta, podziwia i rysuje zamek malborski. Powstaje niechęć do podróży włoskich. W Italii — nad Rzym przekłada się Florencję i XV-wieczną sztukę toskańską. Malarstwo schyłku średniowiecza pociąga romantyków ze szczególną siłą. Podziwiają dzieła „renesansu północnego" i twórczość Dürera.

Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke. Upatrywanie chorobliwości w sztuce romantycznej, wyraźne w zacytowanym liście do Eckermanna (1829), jest nerwem argumentacji Goethego w jego walce z romantykami o sztukę wzorującą się na antyku. Walka ta była głównym motywem wydawania *Propylejów*, choć miały one pełnić również inne zadania: budowę syntetycznej wiedzy o kulturze świata klasycznego. Goethe sądził, iż — posiadając nieomylny drogowskaz i stosując się do niego — można wyprowadzić sztukę z impasu, w jakim się znalazła, utknąwszy pomiędzy naturalistyczną i sentymentalną estetyką mieszczaństwa z jednej strony i religijną teorią artystyczną romantyków z drugiej. Gwałtowną reakcję i silny opór przeciw romantyzmowi uważał Goethe za niecelowe. Jedynym sposobem walki było działanie. Prowadzona programowo akcja wyraziła się w siedmioletnim cyklu wystaw konkursowych w Weimarze, których tematyka

zaczerpnięta była z poezji greckiej. „Dzięki temu rozwój nowej, chorobliwej sztuki został może o kilka lat opóźniony".

Konkursy organizowane w Weimarze przez Goethego miały więc na celu „uzdrowienie" degenerującej się — zdaniem poety — twórczości malarskiej. Wyniki konkursów wywoływały wśród artystów konsternację; najsłabsze, najbardziej konwencjonalne, wygładzone utwory odnosiły sukces. Tematy czerpane były z Homera: np. Afrodyta przyprowadza Parysowi Helenę (1799), Achilles i bogowie rzeczni (1801); wiązały się one z projektowanym przez słynnego filologa, „zabójcę Homera" F. A. Wolfa, ilustrowanym wydaniem Iliady i Odysei. Środowisko malarskie kwestionuje tematyczne założenia i nacisk, jaki kierownictwo konkursów (Goethe, Meyer, Schiller) kładło na zagadnienie tematu. Runge, jeden z najzdolniejszych malarzy młodego pokolenia, przeciwstawia się zadaniom narzucanym przez weimarskich *Kunstfreunde*. Tieck poleca malować niebo i jego kolory, Runge pragnie oddać całe bogactwo barwne kwiatów. „Kolor jest rzeczą ostateczną" — to zdanie Rungego wskazuje wyraźnie ną kierunek rozwoju plastyki w dziewiętnastym stuleciu. „Temat historyczny — pisze W. A. Schlegel broniąc utwierdzającej się autonomii malarstwa (1802) — jest tylko środkiem dla artysty, dzięki niemu rozwija on twórczość doniosłą malarsko i piękną. Kształt, charakter, wyraz, ruch i postawa, ugrupowanie i układ postaci — oto są właściwe przedmioty malarza. Nazwa obrazu jest przecież obojętna".

Również malarskie, kolorystyczne skłonności romantyków napotykały na sprzeciw Goethego, który wierny linearnym i plastycznym dążeniom klasycyzmu ustalił rysunek jako technikę prac konkursowych. Szczególnie zaleca wyraźny, później lawowany rysunek piórem, nie wykluczając co prawda innej faktury (*Propyläen*, II, 1799, 1). Nawet rzeźbiarze mieli rysunki nadsyłać na konkurs.

Charakterystyczne są zetknięcia się Goethego z czołowymi przedstawicielami zwalczanej sztuki. Wielki autorytet poety sprawia, że wszystkim zależy na uznaniu z jego strony. „Jak bardzo pragnąłbym uzyskać od Pana i Pańskich przyjaciół ocenę mej pracy i pouczenie o tym, czego mi najbardziej brakuje" — pisze Runge nadsyłając konkursowy rysunek (1801). Ocena jest negatywna, ze względu na interpretację tematu. Formalne zarzuty kierują się jedynie pod adresem rysunku, który „jest nieprawidłowy i zmanierowany". Zakończenie recenzji z pracy Rungego stanowi symboliczny skrót założeń polityki artystycznej Goethego: „Radzimy autorowi poważne studia nad antykiem i nad naturą, w duchu starożytnych".

Młodzi artyści dotknięci, urażeni — odchodzą od starzejącego się mędrca. Runge pisze do brata: „Wystawa w Weimarze i w ogóle sposób, w jaki się tam postępuje, to droga zdecydowanie fałszywa, która nie może doprowadzić do dobrych wyników." „Nie jesteśmy już Grekami" — konkluduje Runge z goryczą i zwraca się do pejzażu, do mistycznej symboliki kwiatów, barw i godzin. Goethe popada w coraz silniejszy konflikt z epoką, której sztuka rozwija się w kierunku prowadzącym — zdaniem poety — do dzieł chorobliwych, noszą-

cych znamiona upadku. Silna, w wielu wypadkach górująca nad swym czasem umysłowość Goethego nie potrafi nadać przemianom sztuki upragnionego oblicza. W 1805 roku, gdy Goethe ogłasza swą pracę o Winckelmannie, ukazują się równocześnie „Grundzüge der gotischen Baukunst" F. Schlegla. W tym też roku Goethe atakuje znów gwałtownie „wybryki zwolenników Tiecka i Wackenrodera *(Klosterbrudisierenden und Sternbaldisierenden Unwesen* — aluzje do tytułów książek), którzy stanowią dla sztuk pięknych większe niebezpieczeństwo niż domagający się rzeczywistości w sztuce kalibanowie."

Bracia Boisseré, posiadacze znakomitej kolekcji staroniderlandzkich i staroniemieckich obrazów, namawiają Goethego do podróży wzdłuż Renu. Stary poeta daje się przekonać o słuszności projektowanego uzupełnienia brakującej partii kolońskiej katedry. W 1811 r. Sulpicjusz Boisseré pisze do brata: „Raduję się, jak rzadko kiedy w życiu, widząc jak jeden z najpierwszych umysłów zawraca z błędnej drogi, która doprowadziła go do niewierności samemu sobie." Goethe przejmuje się istotnie malarstwem północnym XV i XVI wieku, zakłada w 1817 r. pismo *Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Mayngegenden.* Ale stosunek jego do sztuki współczesnej nie uległ zasadniczej zmianie. Goethe wiesza co prawda na ścianie ofiarowane mu dzieła Rungego, ceni je nawet, niemniej w drugim już numerze nowego czasopisma Henryk Meyer, *porte-parole* poety, ogłasza ostre krytyczne studium o „religijno-patriotycznej nowoniemieckiej sztuce w Rzymie". Umiejętnie wykorzystując okoliczności polityczne dowodzi tu Meyer, że zwrot do przeszłości narodowej w Niemczech, źródło — jego zdaniem — nowej sztuki, uwarunkowany był specjalnymi okolicznościami okupacji napoleońskiej. Teraz, gdy Niemcy są już wolne, można i należy obrać znów antyk za najwyższy wzór twórczości artystycznej. Dodano do artykułu rycinę wedle wizerunku św. Rocha. Utwór ten szkicowany przez Goethego, rysowany przez Meyera, wykonany w oleju przez Ludwikę Seidler, miał być przykładem, jak dobra sztuka umie rozwiązać zagadnienie „niewdzięcznego", religijnego tematu. Od najgorszych kiczów nazareńskich dzieło to różniło się jedynie „pełną pozerstwa klasyczną radością" (R. Benz, książka cytowana). Artykuł Meyera kończyły słowa samego Goethego: „Zaledwie dwadzieścia lat minęło od chorobliwego „Braciszka klasztornego" i jego kolegów, czas ten jednak wystarczył, byśmy dziś mogli być świadkami, jak zwolennicy nowej sztuki popadają w skrajne szaleństwo".

Słowa te, pozostające w rażącej sprzeczności z nastrojami ogółu artystów, podrywają ostatecznie autorytet Goethego. Nowa sztuka romantyczna idzie swoją drogą nie oglądając się już na niczyją aprobatę.

VI

RACHUNEK SPRZECZNOŚCI

Najnowsze studia nad Goethem kładą specjalny nacisk na fakt, że ogromna ilość koncepcji rozwiniętych przez wiek XIX w zakresie nauki o kulturze, etyki, nawet socjologii znajduje się w zarodku w myślach, szkicach, wypowie-

dziach Goethego z jego ostatnich lat (Z. Łempicki, „Goethe a prądy duchowe wieku XIX, *Neofilolog*, 1933). Pogląd ten nie da się przenieść na przekonania Goethego dotyczące rozwoju sztuki.

Wspomniałem na początku o uczonych, którzy wykrywają sprzeczności w życiu umysłowym Goethego. Nie zawsze mają oni rację. Jest jednak, jak się zdaje, jakaś zasadnicza sprzeczność pomiędzy rozmaitymi sferami jego psychicznej działalności. Goethe, walczący z prądami „romantycznymi" w malarstwie, w swej własnej twórczości zarówno literackiej jak rysunkowej przejawia wierność postawie bardzo bliskiej romantyzmowi. Działo się to nieraz podświadomie. Schiller dowodził Goethemu, że nawet w „Ifigenii" był on „wbrew swej woli romantykiem." Bracia Schlegel zbudowali swe pojęcie romantyczności właśnie na przykładzie „Wilhelma Meistera."

Goethe walczy jednak o harmonię wewnętrzną, boi się tych dynamicznych, żywiołowych pierwiastków, które mogłyby jego spokój zakłócić. Odsuwa od siebie Beethovena, Kleista, Hölderlina. Boi się ich gwałtownej twórczości, burzącej ład życia, spalającej się w sobie. „Od tego się umiera lub wariuje — nie ma rady."

W stosunku do plastyki postawa Goethego staje się w miarę upływu czasu coraz bardziej racjonalna. Pragnie rozumowo przewalczyć swą niewrażliwość na barwy, pracując nad „Geschichte der Farbenlehre". Obrazy nadsyłane na konkursy weimarskie ocenia ściśle teoretycznie, wedle schematycznej zasady, wedle zgodności z ideałami. Już od czasu podróży włoskiej zdaje sobie sprawę z braku istotnego uzdolnienia do plastyki. We wstępie do swej „Nauki o barwach" pisze słowa w najwyższym stopniu charakterystyczne: „Im mniej czułem naturalnych skłonności do sztuk pięknych, tym bardziej szukałem praw i przepisów." Tu leży geneza jego umiłowania antyku i całej postawy wobec sztuki w późniejszym okresie życia. Ale surowa, narzucona dyscyplina klasyczna nie przenika do zakresu własnej twórczości plastycznej. Zapewne, i tu widać ślady przejęcia się ideałem antycznej formy. Jednak nawet w okresie podróży włoskiej, nawet gdy interesują go tematy starożytnych ruin — rysunek Goethego, podobny nieco do kontrastowych szkiców Victora Hugo, nosi często cechy żywego, uczuciowego stylu, tego, który nadawał tyle siły rysunkom wielkich mistrzów, od Elsheimera do Delacroix. Własna sztuka Goethego zadawała kłam kierunkowi jego artystycznej polityki. Nie odczucie, lecz racjonalne przekonanie o najwyższej wartości antyku kazało mu stać się anachronicznym już apostołem starożytnych norm.

Czas dla sztuki niemieckiej nie był łatwy. Nie tylko zresztą dla niej. Wszędzie widać było znamiona przekwitu i fermentu, słabości. Goethe czuł tę niemoc i chciał na nią zaradzić: róbmy kopie dzieł antycznych, skoro tak słabe są utwory współczesne, tworzone w ciężkim trudzie. Ale zarówno kopiowanie jak sztywne reguły, zarówno przebrzmiała tematyka jak narzucony przymus gładkiego, wylizanego ideału nie mogły uratować niczego. Zwłaszcza że szły przeciw ogólnemu duchowi czasu i skłonnościom artystów. Tu jest druga sprzeczność goetheańska, sprzeczność z nurtem rozwoju plastyki. Sztuka niemiecka powie-

działa swe ostatnie słowo w wielkich dziełach baroku, w *Vierzehnheiligen*, w Asamowskich sklepieniach i w drezdeńskim Zwingerze. „Dürer był pierwszym i ostatnim malarzem niemieckim"; wiek XIX stoi w Niemczech pod znakiem *Dichten, Denken, Musizieren* (Pinder). Toteż walka Goethego wydaje się z perspektywy czasu szczególnie tragiczna. Jest to bój tytaniczny i nierozsądny. Pomyłka człowieka o ogromnym autorytecie, który zapatrzony w nierealną, idealistyczną koncepcję plastyki gasi słabe płomyki oryginalnej twórczości.

Sztuka jednak, jak zawsze, poszła swoimi drogami, pozostawiając na boku platońskich filozofów, którzy pragnęli rządzić w jej królestwie.

SPRAWY I TROSKI

WYDARZENIA TEATRALNE

GOTYK I BAROK

Tak się złożyło, że dwa nasze teatry rozpoczęły sezon teatralny 1948/49 szekspirowskim *Snem nocy letniej*: krakowski teatr im. Słowackiego i poznański Państwowy Teatr Polski. Fakt ten urasta niespodziewanie do rozmiarów jednego z ciekawszych wydarzeń teatralnych roku 1948. Zbiegły się bowiem na naszych scenach dwa przedstawienia diametralnie różne, wręcz przeciwstawne — przedstawienia w dodatku bardzo typowe, bardzo charakterystyczne dla ich twórców: Bronisława Dąbrowskiego i Wilama Horzycy; nadto przedstawienia wysokiej klasy, w obrębie których krytyk niewiele znalazłby niedociągnięć. Tym ciekawsze staje się zestawienie obu spektakli; pozbywszy się uciążliwego stawiania cenzurek, może ono ukazać znacznie szersze perspektywy omawianego zjawiska. Tu już nie chodzi bowiem o lepszy czy gorszy *Sen nocy letniej*; tu walczą o Szekspira dwie koncepcje teatru.

Oba przedstawienia *Snu* są wznowieniami: poznańskie — wznowieniem toruńskiego przedstawienia z roku 1945, pierwszego powojennego Szekspira na scenie polskiej; krakowskie — wznowieniem spektaklu katowickiego, wyróżnionego w konkursie szekspirowskim. Oba są więc znane szerszym rzeszom widzów, o obu zresztą pisano wiele: toruńskie omawiał m. i. Stefan Flukowski w *Odrodzeniu* i Kazimierz Wyka w *Twórczości*, katowickie — Tadeusz Peiper, Edward Csato i cała warszawska prasa codzienna. Zwalnia to nas od obowiązku opisywania przedstawień; zaznaczyć najwyżej wypada, że inscenizacja toruńska wiele straciła z powodu płytkości i fatalnego wykroju sceny poznańskiej: las nie ma dawnej plastyczności, wychodzi bardziej płasko, efekty świetlne są zubożone wobec małego kąta padania. Są to jednak drobiazgi.

Zestawienia wielu pozornie ciekawych różnic między elementami obu przedstawień nie interesują nas również. Puk u Dąbrowskiego jest głównie psotny, u Horzycy także złośliwy i trochę diaboliczny; las poznański jest przede wszystkim bujny, liściasty, las krakowski przede wszystkim udziwniony — wszystko to jednak wypływa z indywidualnych odczuć aktora czy scenografa, nie z koncepcji ogólnej przedstawienia. O to nam nie chodzi. Szukamy koncepcji. Dwóch koncepcji teatru.

Przejrzyjmy tekst. Gdyby ktoś próbował *Sen nocy letniej* określić jednym zdaniem, zdanie brzmiałoby chyba: pean na cześć życia. Przedstawienia Dąbrowskiego i Horzycy nasuwają taką właśnie definicję. Ale ową renesansową pochwałę życia uwypukla każdy z inscenizatorów zupełnie odmiennymi środkami. Dąbrowski pragnie podkreślić ją każdym szczegółem widowiska, Horzyca — raczej całością; pierwszy patrzy na rzecz analitycznie, drugi syntetyzuje.

Dąbrowski dąży do ujęcia każdego poszczególnego elementu komedii w kategorie bujnego witalizmu, a przy tym do wstrzyknięcia Szekspirowi dodatkowej dawki życia przez rozbudowanie gestu, mimiki, choreografii, przez tłumy elfów, przez ich

wielobarwność, dającą w rezultacie wrażenie pstrokacizny, czy wręcz bezbarwności, jak w znanym doświadczeniu z szybko obracanym sześciokolorowym krążkiem. Grę kształtuje w kluczu realizmu, życiowej prawdy; kładzie nacisk na wydobycie namiętności szarpiących kochankami, na rubaszną, soczystą wesołość Spodka i towarzyszy. Niekiedy nawet — dla podkreślenia bujności scenicznego życia — zaciera słowo, rozwiewa pointy scen; po słowach Puka „już nie będzie zgub", stanowiących dominantę danej sceny, punkt szczytowy, po którym zwykle zapada kurtyna — robi umyślną pauzę, by następnie wygrać całą gamę drwiącego Pukowego śmiechu.

Horzyca postępuje odwrotnie. Nie rozbudowuje przedstawienia, upraszcza je raczej. Gest i choreografię sprowadza do właściwego rozmiaru, ilość elfów zmniejsza do minimum, Oberonowi nie przydaje orszaku w ogóle — za to główny nacisk kładzie na słowo. Nie chce dopełniać Szekspira, pragnie pełnię życia wydobyć z tekstu, nie dotwarzać kategoriami pozasłowia, które by ten tekst mogły przysłonić. Grę rozwiązuje w kluczu poezji, a kontrastując ją realistyczną grą rzemieślników, tym mocniej tę poezję podkreśla. Barwność sprowadza do kilku kontrastujących plam kolorystycznych w obrębie całego przedstawienia, wszystkie elfy ubiera jednakowo, rezygnując z określenia kostiumem Gorczyczki, Fiołka, Groszka, Pajęczynki, co tak świetnie czyni Pronaszko w spektaklu krakowskim. Przedstawienie inscenizacyjnie upraszcza, ale i uszlachetnia zarazem.

Renesansowa pełnia życia, która w zamierzeniu Dąbrowskiego przelewać się ma przez scenę w każdym momencie przedstawienia, wydobywana środkami pozasłowia, — u Horzycy, wydobywana głównie słowem poetyckim, dochodzi w pełni do głosu dopiero w finale. Ale pod kątem owego finału komponowane jest całe przedstawienie. U Dąbrowskiego finał jest tym tylko, czym kompozycyjnie jest i u Szekspira: pogodnym rozwiązaniem wszystkich scenicznych powikłań. U Horzycy jest punktem szczytowym sztuki, ku któremu zmierza wszystko inne, monumentalizując się w jeden kształt; jest właśnie owym peanem na cześć życia, jaki ma być istotą *Snu nocy letniej*, peanem, w który przekształcają się słowa wypowiadane nad śpiącymi przez Oberona i Tytanię.

I Dąbrowski, i Horzyca osiągają zasadniczy cel: dają Szekspira bardzo szekspirowskiego i renesansową pełnię życia zeń wydobywają. Ale ta renesansowość u każdego układa się w inny kształt sceniczny. U Horzycy jest to renesans, który pamięta o gotyku; u Dąbrowskiego — renesans, który wie o baroku.

Obie koncepcje są, jak zaznaczyliśmy, bardzo charakterystyczne dla ich twórców; wyrastają z odmiennego stylu teatralnego, z odmiennego pojmowania teatru. Owe style scenicznej twórczości nie posiadają jednak wspólnego pnia; u korzeni ich pozostają bodaj odrębne zjawiska, które zaważyły na powstaniu i rozwoju całego nowożytnego teatru. Jedno — to średniowieczny teatr misteryjny, teatr obrzędowy, teatr powagi. Drugie — to teatr wagantów i kuglarzy, widowisko jarmarczne, teatr rozrywki.

Z misteryjnego pnia wywieść by można teatr Horzycy. Ślady takich zależności odkryjemy w poznańskim *Śnie nocy letniej* nie tylko w „campusowej" logice inscenizacji (nie tak tu zresztą wyraźnej, jak w innych Horzycowych przedstawieniach), w pełnej powagi prostocie ujęcia, w lekkim patosie słowa, ale przede wszystkim w zasadzie kształtującej przedstawienie: rola teatru to ukazanie widzowi jakiejś prawdy ogólnoludzkiej, czy wręcz — „kosmicznej", ukazanie jej poprzez słowo.

Oczywiście słowo u Horzycy nie dąży do wyparcia innych środków teatru, ale do ich uporządkowania i skonstruowania w jeden kształt, będący owej prawdy wyrazem — strzelisty kształt gotyckiej katedry. Teatr Dąbrowskiego nie ceni słowa tak wysoko, nie ma też ambicji ukazywania kosmicznych prawd; chce po prostu ukazać życie w jego szczególnym, nie ogólnym aspekcie, chce dać mu upust na scenie, pokazać jego bujność i radość. Podobną rolę spełniali, choć mniej świadomie, średniowieczni waganci; ślady ich „postawy" teatralnej odnajdziemy nader łatwo w elementach *Snu* krakowskiego.

Ale na tym nie koniec genealogii. Aby zrodzić teatr Dąbrowskiego, widowisko wagantowskie przefiltrowane zostało przez dziewiętnastowieczny teatr burżuazyjny.

Wyraźne relikty tego teatru mamy w przedstawieniu krakowskim: nacisk na wystawę, na balet (mniejszy zresztą bodaj, niż w przedstawieniu konkursowym); brak obaw przed przeładowaniem, nadmiarem; pewna operowość inscenizacyjna, widoczna m. i. w błyskawicach rozświetlających scenę, kiedy żądni walki rywale poszukują się wzajemnie w gąszczach leśnych. Oczywiście są to tylko ślady teatru burżuazyjnego. Teatr Horżycy za to nosi ślady teatru wręcz przeciwstawnego, teatru antynaturalistów, teatru Craiga. Stąd w programie poznańskiego *Snu* atak na „autentyczne klamki", bez których — jak pisze Horzyca — nie ma dziś jeszcze dla wielu ludzi „prawdziwego" teatru; stąd w samej inscenizacji poznańskiej świadome nawiązywanie do sceny elżbietańskiej i jej konwencjonalnej prostoty, jako antytezy owych klamek.

I wreszcie nawarstwienie ostatnie: dwudziestolecie. Oba teatry ocierają się znów o nurty przeciwległe, biegunowe: teatr Dąbrowskiego o formalistów, teatr Horzycy o ekspresjonizm. Naloty formalistyczne w krakowskim *Śnie nocy letniej*, to uwielbienie maszynerii teatralnej i pokazywanie widzowi tej „kuchennej" strony przedstawienia: we właściwych momentach fragmenty architektoniczne pałacu usuwają się ze zgrzytem za scenę, chatka rzemieślników wyjeżdża na scenę z zapadni i znika w niej na powrót — wszystko na oczach widza.

Naloty ekspresjonistyczne u Horzycy są słabsze, nacisk na słowo bowiem, jak staraliśmy się wykazać, nie stąd pochodzi; najważniejsze byłoby chyba silne akcentowanie roli światła w przedstawieniu. Za to mamy u niego inne jeszcze nawarstwienie: polskiego teatru monumentalnego. Ono to jednoczy i spaja wszystkie inne pokłady Horzycowej koncepcji. *Sen* poznański zawdzięcza mu pośrednio większość swych scenicznych elementów — bo i nawiązanie do misteriów i sceny szekspirowskiej, i nacisk na słowo, i patetyzującą prostotę przedstawienia; bezpośrednio — bodaj że z polskości i silnie akcentowanej narodowości naszego stylu monumentalnego wyrosłą myśl przerzucenia kostiumem świata elfów z Oberonem, Tytanią i Pukiem na czele w krąg mitologii słowiańskiej — najciekawszy i niezwykle celny chwyt przedstawienia Horzycy.

Oto genealogia obu *Snów*, genealogia obu stylów teatralnych: Horzycy i Dąbrowskiego. Genealogia, która nią nie jest. Gdyby nią była, gdybyśmy chcieli uchwycić właściwą linię rozwojową obu teatrów, nie moglibyśmy oczywiście mówić o formalizmie, ekspresjonizmie i wielu innych rzeczach. Do tego uprawniają nas wyłącznie dwa przedstawienia *Snu*. Nie chodzi tu jednak również o jakąś mętną wpływologię. Wiążąc poszczególne momenty obu przedstawień z odpowiednimi zjawiskami, znanymi w historii teatru pod tą czy inną nazwą, chcemy podkreślić jedynie, jak krańcowo różne oblicze ma twórczość sceniczna obu inscenizatorów, jak biegunowe nurty naszego życia teatralnego reprezentuje. A fakt, że takie nurty istnieją, jest może najważniejszy. Dowodzi raz jeszcze, że scena polska żyje. Oczywiście tylko do pewnej granicy żyć będzie mogła w zawieszeniu pomiędzy tymi dwiema koncepcjami. Przyjdzie wybierać przyszłemu teatrowi polskiemu — lecz to już dziedzina przepowiedni. Przepowiedni, gdzie wybór będzie musiał wykraczać poza propozycje stawiane przez Horzycę i Dąbrowskiego.

OZIMINA

Analizując dwa przedstawienia *Snu nocy letniej* nie wspomnieliśmy ani słowem o aktorach. Uczyniliśmy to celowo. Przedstawienia te bowiem — to przede wszystkim przedstawienia Dąbrowskiego i Horzycy. Przedstawienia przede wszystkim zespołu krakowskiego i poznańskiego — to *Trzy siostry* Czechowa i *Przemysław II* Brandstaettera.

Trzy siostry są najwybitniejszym powojennym osiągnięciem teatru krakowskiego. I chyba jednym z czołowych osiągnięć naszej sceny po wojnie. Przedstawieniem, w którym tekst, gra aktorska, reżyseria, scenoplastyka, wszystko zrosło się w kształt absolutnie nierozerwalny. Nikogo w nim nie można wyróżnić, choć chciałoby się wyróżnić każdego. Można jedynie przepisać afisz[1]). I mówić o wszystkich tylko jako o zespole.

---

[1]) A oto on: C. Niedźwiedzka i B. Gerson-Dobrowolska (dublowana rola Olgi), Z. Rysiówna (Masza), H. Mikołajska i H. Kwiatkowska (dublowana rola Iryny), Z.

Co uderza na wstępie, to zatarcie u wykonawców własnego, „prywatnego“ stylu dla stylu przedstawienia, mimo że przeważają tu przecież artyści dojrzali, o ukształtowanych całkowicie indywidualnościach twórczych. A raczej może — właśnie dlatego. Kondrat nie ma w sobie nic z farsy, która wydawała się jego specjalnością; Fulde ani trochę nie przypomina swą kreacją Spodka ze *Snu nocy letniej*. Po barokowo rozśpiewanym i roztańczonym stylu Dąbrowskiego nie ma śladu; w reżyserii słowo wysunięte jest na czoło przy wspaniałej harmonii z elementami pozasłowia, dozowanymi z dyskrecją tak trafną i celową, że trudno się oprzeć superlatywom.

Stopka, jeden z najodważniejszych i najnowocześniejszych naszych dekoratorów, dał pejzaż niemal naturalistyczny oraz dwa wnętrza, przypominające raczej ściszony, staroświecki nieco realizm Karola Frycza; przyjrzeć się trzeba dopiero, by dostrzec delikatną asymetrię wykroju wnęki, by zauważyć, że „niebo“ w pejzażu nie jest wcale niebieskie. Bowiem w sposób dyskretny i zabawny umiał Stopka zaznaczyć i swój stosunek do owego pejzażu. Oprawił go w ustawioną na przodzie sceny ramkę brzozową, z przerzuconą draperią, motylami, bukietem kwiatów — są to typowe elementy secesyjno-naturalistycznej pseudostylizacji, spotykanej na owoczesnych pocztówkach, podobnie oprawionych i podobnie też zawierających w głębi bardzo różowe zachody słońca, czy bardzo błękitne stawy. Ramka sugeruje ironiczno-pobłażliwy stosunek dekoratora do naturalistycznych konieczności pejzażowych, a z konieczności owych czyni coś umownego, dalekiego od fotografii. Ale i Stopka, uśmiechnąwszy się nad koniecznościami, poddaje się dobrowolnie wymogom sztuki i zespołu. W myśl postulatu Norwida, twórcy nikną w wykonaniu dzieła. Ale jakże wykonują to dzieło!

Jeden z recenzentów wyliczył kilkanaście możliwych interpretacji utworu Czechowa, Niwińska (Natasza), T. Burnatowicz (Prozorow), E. Solarski (Kułygin), A. Szymański (Wierszynin), T. Kondrat (Tuzenbach), E. Fulde (Solonyj), K. Opaliński (Czebutykin), M. Cebulski i W. Sheybal (podporucznicy), T. Białkowski (Ferapont); B. Dąbrowski (reżyseria), A. Stopka (dekoracje i kostiumy).

od naturalistyczno-obyczajowej, poprzez psychologiczną, poetycką, symboliczną, „ideologiczno-dydaktyczną“, aż do formalistyczno-witkacowskiej, od optymistycznej po skrajnie pesymistyczną; podkreślił przy tym, że Dąbrowski starał się ukazać całą tę wielowarstwowość sztuki, mimo zasadniczego jej prowadzenia linią „ideologiczno-dydaktyczną“, a raczej, żeby zmienić to niezbyt celne określenie autora recenzji — linią optymizmu.

Twierdzenie zupełnie słuszne. Tylko znów — nie Dąbrowski, a zespół. To zespołowi całemu zawdzięczać należy ukazanie bogactwa *Trzech sióstr*, uchwycenie przede wszystkim atmosfery tego utworu, utrafienie w styl epoki, w rosyjskość psychiki, w rytm sztuki, powolny, rozlany, jak rytm życia rodzinnego miasteczka Prozorowych. Z ról wydobyto tu wszystkie pokłady; żadna nie jest załamana, nie ma chwil lepszych i gorszych. Nie widać szwów, aktor na pozór nie interpretuje w ogóle roli — żyje nią. Jak głęboko zrozumiana i przemyślana musi być rola, by stwarzać takie złudzenie, nie potrzeba chyba dowodzić.

Cały przy tym zespół operuje środkami niezwykle powściągliwymi, prostymi, celowymi; podziwiać należy jego artystyczną dojrzałość. Akcja rozwija się na kilku planach, dialog przerzuca się jak piłka z jednej grupy do drugiej; ci, którzy w danej chwili nie biorą w nim udziału, starają się swoją obecnością nie przeszkadzać widzowi, ale zawsze mają coś na usprawiedliwienie swojego milczenia, swojej nieruchomości: jeśli nie rekwizyt — książkę, karty, gazetę, papieros — to mimikę, wyraz twarzy, oddający stosunek do tego, co się dzieje — kompletną obojętność, uprzejme zainteresowanie, ponurą zadumę, rozmarzenie. Oprócz rozgestykulowanego Kułygina wszyscy ograniczają gest do minimum, ale każdy ruch jest odmierzony, każdy coś znaczy. Sylwetka, twarz, charakteryzacja wystudiowane są również do ostatnich granic; żaden szczegół nie wydaje się zbędny czy przesadny, wszystkie tworzą całość niepowtarzalną.

Reżyser rozwiązuje sceny zbiorowe w sposób budzący podziw; pulsują życiem, mimo że większość jest raczej statyczna, przepływają jedna w drugą logicznie i po pro-

stu. Epizody muzyczne, wokalne, taneczne wtopione są całkowicie w akcję, nie stanowią ani przez chwilę sztucznej przybudówki; a przecież wiele z nich logiką akcji właściwie się nie tłumaczy, podobnie jak scena puszczania bąka na podłodze, jak epizod z muzykantami, jak pożar — to wszystko, co pozwolić by mogło na ujęcie sztuki Czechowa w zasady „czystej formy" Witkiewicza. Ale epizody te mają ważne znaczenie w każdym ujęciu: pozwalają środkami teatralnymi niesłychanie potęgować nastrój.

Reżyser dokomponowuje jeszcze takie formalne interludia; tu znów zresztą widać ścisłą współpracę zespołu. Gdy na początku II aktu Natasza krąży ze świecą po ciemnym mieszkaniu, daje to świetne teatralne efekty tylko dzięki takiemu rozwiązaniu sceny przez dekoratora, że płomyk, to pojawiając się, to niknąc w dalszych pokojach, rzuca coraz inną, coraz inaczej skierowaną smugę światła na dekorację pierwszego planu; podobnie w chwilę potem, przy kolejnym zapalaniu lamp przez służbę, rozmieszczenie tych rekwizytów nabiera specjalnego znaczenia. Dyskrecja przedstawienia, prostota, brak jakiegokolwiek życiowego czy artystycznego fałszu, nieszczerości nawet — w połączeniu z kapitalnie podchwyconą atmosferą sztuki, którą te elementy współtworzą i potęgują — sprawia, że widz zatraca po prostu chwilami poczucie rzeczywistości, zapomina, że jest w teatrze. Dopiero brzozowa ramka z draperią, okalająca scenoplastykę Stopki, zaznaczyć musi delikatnie, że winniśmy na życie trzech sióstr patrzeć jak na stary portrecik, że nie wolno nam wobec tych spraw nie mieć pewnego dystansu.

Jedyną właściwie wadą *Trzech sióstr* jest finał. Dąbrowski wobec pesymistycznej aury sztuki, spod której gdzieniegdzie tylko błyskają akcenty nadziei — jakby przerażony w dodatku sugestywnością własnego przedstawienia — wyakcentował końcowe optymistyczne zdania, chcąc nimi zatrzeć przygnębiające wrażenie, jakie spektakl mógłby wywrzeć na widzu. Pragnął dać scenę mocną, dał sztuczną. Załamał tym oczywiście linię całego przedstawienia. Nie tym, że akcentował, ale że popełnił fałsz artystyczny; stworzył scenę deklamowaną, nieszczerą, ujawnił znów swoją niebezpieczną tendencję do „żywych obrazów", jaką obserwowaliśmy w *Owczym Źródle*.

Niemniej wina nie jest jego wyłącznie winą. Bo i Czechow dał tu właściwie wypowiedź ideologiczną częściowo tylko uprawdopodobnioną psychiką osób i rozwojem dramatu, brzmiącą raczej jak autorskie posłowie. A poza tym — za pierwszym razem, kiedy oglądałem *Trzy siostry*, finał wydał mi się rażący, fatalny; za drugim stwierdziłem ze zdumieniem, że nie jest aż tak zły, choć przyszedłem już uprzedzony doń. Różnicę stanowiło tylko parę akcentów, parę odmiennych modulacji głosu aktorek. To dowód, że przedstawienie krakowskie nie tylko jest dziełem zespołowym, ale i zespołem przede wszystkim stoi. Dowód, jak niezwykle trudno jest grać Czechowa.

Poza finałem, *Trzy siostry* krakowskie stanowią świetne przedstawienie, a przyczyną jest prawdopodobnie to, że sztuka Czechowa utrafia właśnie w styl miejscowego zespołu. Styl ten, to realizm psychologiczny, tak bogaty, że mógłby zakrawać na naturalizm niemal, gdyby nie precyzja, subtelność i owo wypracowanie każdego drobiazgu, nie dopuszczające niczego zbędnego. Wyraża się on w grze ściszonej, „od wnętrza", wydobywającej psychikę postaci pociągnięciami cienkimi i finezyjnymi, jak przy rysunku piórkiem. Najlepsze ku temu warunki znajduje bodaj w dramacie i komedii mieszczańskiej. *Lekkomyślna siostra* z kapitalnymi kreacjami Wł. Woźnika i M. Bednarskiej, częściowo także *Mieszczanie* Gorkiego oraz *Głupi Jakub* Rittnera — zdają się tę tezę potwierdzać.

Nie widziałem niestety *Wiśniowego sadu* w Państwowym Teatrze *Wybrzeże* w Gdyni. Byłoby ciekawe porównać, jak gra Czechowa ten teatr, znany właśnie z zespołu Iwo Galla. Ale zespoły same możemy porównać na kanwie innego przedstawienia: *Pana Jowialskiego*. Może łatwiej nawet. Bo ten rodzaj sztuki jest bodaj najbliższy zasadniczej linii teatru Galla.

Jeżeli zespół krakowski uprawia grę realistyczno-psychologiczną, to grę zespołu gdyńskiego można by określić jako realistyczno-poetycką. Sprecyzujmy to określe-

nie porównaniem: pierwsza tak ma się do drugiej, jak powieść czy nowela do poematu prozą. Oczywiście brać tu trzeba pod uwagę fakt, że zespół krakowski operuje aktorstwem dojrzałym i świadomym, gdy zespół gdyński składa się z młodzieży, linia jego jest więc trudniejsza do uchwycenia, bardziej chwiejna. Gall, troskliwie szkoląc i wychowując ten młody aktorski narybek, wybiera zresztą celowo sztuki odległe charakterem. Ale zasadnicza droga, po jakiej prowadzi zespół, to droga realistycznie granego repertuaru poetyckiego: droga *Balladyny* i *Wesela*. Na tej drodze znajduje się też *Jowialski*.

Przedstawienie jest bardzo typowe dla teatru Galla. Interpretacja komedii Fredry jest prosta, świeża, dążąca do wydobycia humoru bez ciągłego ukazywania aż do obrzydzenia „zwierciadła cnót narodowych" — ot, taka, o jaką wołają Boya *Obrachunki fredrowskie*. Gra cały zespół, równo, bez potknięć, choć daleko mu do wyrównania *Trzech sióstr*. Tekst mówiony jest naturalnie, bez patosu i bez „stylizacji"; ładnie wydobywają aktorzy frazę fredrowskiego zdania. Gall-reżyser i Gall-dekorator współpracuje z zespołem na każdym kroku, choć nie zawsze widocznie; najlepiej uwydatnia się to, gdy śliczną, bladoniebiesko-białą dekorację z czterema oszklonymi drzwiami na ogród wykorzystuje reżysersko dla przetworzenia w gonitwę wśród owych drzwi dialogu między Heleną (Z. Perczyńska) a młodym poetą (R. Barycz). Nieudała jest trochę pierwsza dekoracja — w ogrodzie. Jak zwykle maksymalnie oszczędny w scenoplastyce, Gall daje tu tylko jedno drzewo na tle kotar; jest ono jednak rozwiązane nienajszczęśliwiej, pień bowiem ma, tak jak i tło, kolor zielonawo-oliwkowy i zlewa się z nim zupełnie, a mocno przestylizowana korona, rozwiązywana symetrycznie — ma to być strzyżone drzewko ozdobne — wydaje się zawieszona w powietrzu, jak dziwaczny żyrandol.

* * *

Styl gry zespołu Galla mógłby być pomostem między stylem aktorskim Krakowa i stylem poznańskiego zespołu Horzycy. Dla dowodu rzućmy okiem na ostatnią prapremierę poznańską: *Przemysława II* Romana Brandstaettera.

W zestawieniu z *Trzema siostrami* i *Jowialskim* trudno tu mówić o grze zespołowej; jest zespołowa na tyle, na ile powinna nią być w każdym przyzwoitym przedstawieniu. Sama sztuka zresztą wpływa na to; osią jej jest rola Przemysława, która musi się, chcąc nie chcąc, wysunąć na czoło. Ale można tu mówić o stylu gry zupełnie wyraźnym i ukształtowanym, choć zespół jest młody, równie młody jak Galla. Styl to *sensu stricte* poetycki, lekko patetyczny w słowie i geście, statyczny raczej niż ruchliwy; tekst podawany przez aktorów nosi cechy szlachetnej retoryki, gra jest deklamacyjna, choć nie deklamatorska; gest oszczędny, schematyczny nieco i konwencjonalny. Wszystkie te cechy znajdują najwłaściwszy wyraz w poetyckim repertuarze romantycznym; dlatego w ich ramach dobrze układa się sztuka Brandstaettera, poetycka i świadomie do romantyzmu nawiązująca.

Przemysław II, nazwany przez autora „balladą dramatyczną", próbuje z formą balladową łączyć treść historyczno-polityczną. Jest to również „saga dramatyczna", jak określił K. Wyka *Powrót syna marnotrawnego* — akcja obrazuje życie Przemysława od pewnego wybranego momentu aż do śmierci. Poszczególne akty wiążą się jednak dość ściśle, nie są tylko kolejnymi kartkami z kalendarza. Wiąże je nie tylko osoba Przemysława, ale i reprezentowana przezeń idea odbudowy państwa polskiego. Autor ukazuje tę ideę w stanie już skrystalizowanym, gdy Przemysław przystępuje do jej realizacji; ciekawie dramatyzuje walkę Przemysława z magnatami wielkopolskimi o wyprawę na Pomorze; podkreśla bardzo silnie, choć niezupełnie może zgodnie z historią, zrozumienie Przemysława dla problemu morza i szerokiego doń dostępu.

Wszystkie te sprawy zespół poznański uwypukla trafnie, najlepiej w akcie II, gdzie są one zresztą przeprowadzone przez autora najsugestywniej; ale zalety zespołu widać dopiero w wydobyciu liryzmu utworu, jego aury poetyckiej. Sztuka Brandstaettera jest romantyczna, trochę szekspirowska, zatopiona w mrocznym nastroju ballady; podkreśla to jeszcze ilustracja muzyczna St.

Wisłockiego, romantyczna nawet bogactwem mało rozwiniętych motywów. Długie, hamletyzujące monologi bohatera ukazują ważną cechę aktora poznańskiego: umiejętność wydobycia psychiki postaci mimo gry deklamacyjnej, nie realistycznej w sensie aktorstwa krakowskiego. Aktor uwidocznia frazę zdania, walory poetyckie języka, ale rola nie jest sztuczna, recytatorska, przeciwnie — głęboko odczuta i przeżyta, bogata w odcienie.

Sytuacje rozwiązuje zespół raczej z troską o ich wartości malarskie i muzyczne, niż o prawdopodobieństwo życiowe. Malarskość cechuje scenę śmierci Przemysława; mordercy po zadaniu ciosu cofają się pół kroku i zamierają z dobytą bronią w świetne barwne grupy, wśród których konający król wygłasza ostatni monolog. Muzyczne kształtowanie dialogu zyskuje sprzymierzeńca w autorze, z typowym dlań cięciem dłuższych kwestii mówiącej postaci jednym zdaniem czy słowem drugiego rozmówcy powracającym w regularnych odstępach czasu. To rytmizowanie dialogu daje mocne efekty dramatyczne i teatralne; niemniej powtarzane zbyt często staje się nużące, grozi przy tym Brandstaetterowi manierą, jako że identyczne chwyty wykazał już *Powrót syna marnotrawnego* i *Noce narodowe*.

Przemysława gra K. Wichniarz, aktor o dobrych warunkach na kreowanie postaci poetycko-bohaterskich, mający w swoim dorobku już parę dużych ról w zespole Horzycy, m. in. Bazylego w *Życiu snem* Calderona i Pugaczowa w poemacie Jesienina. Daje piękną kreację, szczególnie silną w akcie drugim. Obok niego wymienić należy T. Waśkowską (Ludgarda), dobrą aktorkę liryczną, chwilami nieco nieszczerą w swej roli, J. Jabłonowską (Małgorzata), pełną wewnętrznego napięcia, którym przepaja rolę, oszczędną w geście, o ładnie modulowanym głosie, L. Benoit (arcybiskup Świnka), Z. Salaburskiego (rybałt), aktora bardzo inteligentnego i zdolnego, o dużej technice, ale zdradzającego tendencje do tego, co Kreczmar nazwał kiedyś koncepcjonizmem aktorskim. Nie powinien on obejmować tak maleńkich ról, bo rozbudowuje je karykaturalnie, choć w większych potrafi dać kreacje wybitne, że wspomnę tu Tyrteja w Norwidowym *Za kulisami*. — Reżyserował T. Trzciński, przemyślane dekoracje Jana Kosińskiego uzupełniają spektakl; uczyć się na nich warto kultury historycznej, wyczucia stylu i nowoczesnego realizmu scenicznego.

Ale najważniejsze, to styl zespołu. Podobnie jak i w dwu poprzednich przedstawieniach. A może raczej — styl w zespole. Bo choć ważne jest oczywiście, jaki jest to styl, bodaj ważniejsze jednak jest samo wytworzenie stylu przez określony zespół i utrzymywanie, rozwijanie go mimo corocznych przesunięć w składzie aktorskim. To właśnie dowód, że zespół jest zespołem, nie przypadkową zbieraniną. Istnienie trzech przynajmniej takich zespołów w Polsce staraliśmy się wykazać; z pewnością dodać by tu można jeszcze kilka. A to dowód, że minął okres organizacyjnego chaosu, że scena polska wchodzi w okres stabilizacji. I dowód zarazem, że zasiew Reduty nie poszedł na marne. Wykiełkował oziminą przed samą wojną, ale okupacyjna zima go nie zniszczyła. Przetrwał pod śniegiem. Teraz rośnie.

BŁĘDY GODNE SZACUNKU

Skoro już mówimy o prapremierze, przejdźmy do omówienia innej prapremiery, która mogła stać się rewelacją bieżącego sezonu: do *Krwawych godów* Federico Garcii Lorki w warszawskiej *Placówce*. Przedstawienia *Snu nocy letniej* ukazały nam inscenizatora, spektakle *Trzech sióstr*, *Jowialskiego* i *Przemysława* ukazały zespół, *Krwawe gody* — podobnie jak krakowski *Amfitrion* Giraudoux, o którym za chwilę — ukazują reżysera. I to od strony jego błędów. Błędów zasadniczych, bo dotyczących interpretacji tekstu, niemniej bardzo znamiennych. Ale o tym później.

Jak powiedzieliśmy, *Krwawe gody* mogły stać się rewelacją sezonu. Dlaczego się nią nie stały? Dlaczego nie obeszły innych scen polskich, dlaczego w samej Warszawie nie odniosły pełnego sukcesu? Zarzutów przeciw przedstawieniu było niewiele. Za to przeciw autorowi mnóstwo. Powtarzał się szczególnie uporczywie wyraz „moderna". Że fatalizm, że metafizyczna erotyka, że księżyc-drwal i żebraczka-śmierć w lesie z *Zaczarowanego koła*, i dalej tymże torem. Racji w tym trochę było. Lorca, zaskakująco nowoczesny w liryce, w dramacie nie zdołał może całkowicie wyzwolić się z nalotów

modernizmu, w który sięga geneza jego poezji; moderną trąci jednak już tylko problematyka jego sztuki, liryzm ich jest czysty jak deszcz. Realizatorzy *Krwawych godów* poszli niestety błędną drogą: rozdmuchali problematykę, zamazali poezję.

Wydaje się, że drogą właściwą byłoby wręcz odwrotne postawienie sztuki: koncepcja „ballady dramatycznej", żeby użyć brandstaetterowskiej terminologii. Czyli zrobienie z dramatu jednej wielkiej romancy, podkreślenie jej ludowości i hiszpańskości jej tematyki, zrezygnowanie z wyciągania za włosy ogólnoludzkich aspektów. To umożliwiłoby pełniejsze wydobycie wielkich walorów widowiskowych, tkwiących potencjalnie w sztuce Lorki; to przede wszystkim jednak implikowałoby ujawnienie całego bogactwa poezji Lorki oraz pewien dystans w stosunku do zagadnień w dramacie poruszanych, usunięcie ich na plan dalszy. Modernę stuszowalibyśmy tym do minimum.

Inscenizator chciał jednak widzieć w *Krwawych godach* nie poemat przede wszystkim, ale dramat z problemem. Zgoda i na to. Lecz w takiej interpretacji wypunktować można było tylko jedno: dramat Matki. To jedyna w sztuce postać na wielką miarę. Postać o ciekawie zarysowanej psychice: kobieta, która w trwodze o życie syna dochodząc niemal do obłędu pcha go jednocześnie świadomie w objęcia śmierci, nakazując zemstę na rywalu; której śmierć syna przynosi skamieniałe w rozpaczy uspokojenie: już nie ma się o co lękać, już się stało. Dramat przeczuć.

W *Placówce* wydobyto rzecz inną: dramat przeznaczenia. Pomijam fakt, że widz dzisiejszy musi się oprzeć takiej koncepcji. Ale popełniono tym jeszcze dwa błędy: stworzono modernę tam, gdzie jej nie ma, i stworzono dramat tam, gdzie go jest najmniej. Gdzie go jest najmniej dla nas, Polaków roku 49. Gdzie potrzebny jest mocny cudzysłów, abyśmy się z nim pogodzili.

Na czym polega błąd pierwszy? „Dramat przeznaczenia" każe przypuszczać, że jest wyrazem światopoglądu autora. Tymczasem fatalizm *Krwawych godów* nie jest fatalizmem Lorki, lecz fatalizmem ballady. Ballady ludowe osnute bywały niemal zawsze na zdarzeniach czy legendach doskonale znanych zebranym, dla których były śpiewane czy deklamowane. Słuchacze z góry wiedzieli, jaki będzie koniec i nastrajali się na konieczność takiego, a nie innego rozwiązania; śpiewacy starali się też od początku wywołać w nich nastrój nieuchronności opiewanych wydarzeń. Fatalizm *Krwawych godów* wynika właśnie ze wspaniałego wczucia się i zrozumienia przez poetę nastroju i charakteru tragicznej romancy; stanowi jeszcze jeden argument, przemawiający za „balladową" koncepcją przedstawienia. Z filozofią modernizmu nie ma chyba nic wspólnego. Sugestia wręcz odwrotna — to właśnie wada nr 1 przedstawienia *Placówki*.

Błąd drugi — to wynikłe z „dramatu przeznaczenia" wysunięcie na plan pierwszy nie tylko Matki, lecz i Narzeczonej, tajemnicą jakąś złączonej z demonicznym Leonardem, z którym ucieka w dniu ślubu, powodując pościg Narzeczonego i śmierć obu rywali. Ten typowo balladowy wątek jest jednak w stosunku do wątku Matki zupełnie surowy, prymitywny, jakby wprost z canzony przeniesiony w dramat. A wystarczy porównać *Maliny* Chodźki z *Balladyną*, by się przekonać, jakiego rozbudowania, pogłębienia i wzbogacenia psychologicznego wymaga taki wątek w podobnych przenosinach.

Sprawa Narzeczonej ujdzie jako ballada, nie ujdzie jako dramat; a tak właśnie ukazało ją przedstawienie warszawskie. Dramat namiętności? Jest tu zaledwie jego szkic, schemat, parę pociągnięć pędzla. Trudno o to mieć pretensję do tak młodego poety, jakim był Lorca, gdy pisał *Gody*; ale wystarczy wziąć do ręki tomik Racine'a, by wiedzieć, że szkicu tego punktować nie warto, nie wolno nawet. Wypunktowany nie przekona, a może oburzyć. Bo łatwo go sprowadzić do sugestii, że gdy dwóch się kocha w jednej, to koniecznie muszą się pomordować. Wulgaryzuję, ale celowo. Taki jest schemat. Uzasadnienia psychologicznego prawie nie mamy. Jest uzasadnienie środowiskiem, ale także schematyczne; definitywnie rozwiązuje tylko problem konieczności zemsty. Rozbudować to uzasadnienie? Nie wystarczy.

J. Wyszomirski, reżyser *Krwawych godów*, sprawę Narzeczonej starał się uzasadnić właśnie środowiskiem. Czynił to konsekwen-

tnie, na każdym kroku, czynił to świetnie. Wykrzesywał z aktorów temperament hiszpański nie poprzez rozpasanie gestu, ale poprzez wewnętrzny żar, przepalający każdę słowo i każde spojrzenie, przy najoszczędniejszych i najprostszych ruchach ciała i rąk. Akcentował przesądy, wierzenia i poglądy wsi andaluzyjskiej, wspaniale punktował obyczajowość w scenie zaręczyn i w scenie ślubu. Wykorzystał pomoc scenografa, by dekoracjami trzech początkowych odsłon podkreślić surowość i prostotę ludzi w nich żyjących; wykorzystał kapitalną ilustrację muzyczną Lutosławskiego, dozując ją niezwykle oszczędnie i dyskretnie, lecz tym bardziej celowo. Ale sprawa była nie do uratowania. Brakowało psychologicznej podbudowy pod dramat Narzeczonej. Zamiast przyczyn mieliśmy tajemnicę. Ratować sprawę można było poezją. Ale, jak wiemy, inscenizator nie chciał ballady.

I w sumie wadą główną koncepcji reżyserskiej stała się nie sama jej błędność nawet. Większą jej wadą stało się to, że w dziele Lorki odsłoniła punkty słabe, rzeczy, które winna była stuszować; roznieciła tlącą miejscami modernę, obnażyła wewnętrzną niedojrzałość wielu postaci. Zrażała tym widza do utworu. Może dlatego, mimo swych wielkich walorów, przedstawienie „nie chwyciło".

Mimo wielkich walorów — bo poza tym było to świetne przedstawienie. O reżyserii powiedzieliśmy już parę słów, dodać trzeba jeszcze jedno: pięknie wydobyła widowiskowe i strukturalne wartości sztuki, ów splot muzyki, tańca, śpiewu, rytmu i poezji, jaki charakteryzuje dramatopisarstwo Lorki. Pulsował życiem i świeżością korowód ślubny, doskonale podłożono muzykę i ściszony, przejmujący śpiew kobiet pod strofy *Ballady o czarnym koniu*; gorzej wypadł tylko chór Dziewczyn. Z owego splotu wartości „formalnych" dramatu może najmniej wykorzystano największą: poezję. Wynikło to zresztą z koncepcji sztuki: chcąc wydobyć ważkość nieistniejących problematów zawartych w rolach, aktorzy nastawiali się na grę realistyczno-psychologiczną, wiele więc z metaforyki Lorki musieli zacierać dla prawdopodobieństwa psychologicznego postaci. „Prawda życia" przygniatała prawdę poezji. Jedynie Ewa Kunina potrafiła w roli Matki te dwie rzeczy pogodzić, ale w roli tej właśnie nie potrzeba niczego zacierać, niczego sztucznie wydobywać. To jedyna w sztuce wielka rola, i w dodatku trafiła na wielką aktorkę. Jej twarz, bezruch jej postaci, opanowanie gestu, barwa i cieniowanie jej głosu — wszystko to wymagałoby tak drobiazgowej analizy, że pozostańmy raczej przy stwierdzeniu: była wstrząsająca.

Inne role, dość — jak dowodziliśmy zresztą — schematyczne i obsadzone młodymi siłami aktorskimi, usunęły się na plan dalszy, lecz całkowicie utrzymały się na poziomie przedstawienia. Zanotować tu trzeba z wykonawców Ryszardę Hanin (żona Leonarda), inteligentną i dyskretną w swych środkach ekspresji artystkę, dalej Hannę Skarżankę (Narzeczona), której talent w ciągu ostatnich paru lat bardzo się rozwinął, Stefana Śródkę (Narzeczony) i Zdzisława Szymańskiego (Leonard), najlepiej, obok R. Hanin, dającego sobie radę z poetyckim tekstem. Za to Księżyc (A. Possart) i trzej drwale nie utrafili w styl liryzmu Lorki; byli poetyczni, zamiast poetyccy, a to różnica taka, jak między Rydlem a Czechowiczem.

W ostatnim akcie Rydlem oraz hypersecesyjnym Ruszczycem wiało zresztą również z dekoracji lasu Z. Strzeleckiego. Za to reszta jego scenoplastyki była bez zarzutu. Utrafiała w atmosferę utworu, plastycznie rozwiązana była ciekawie: prosta, surowa, operująca dużymi płaszczyznami, oszczędna choć nie fragmentaryczna, w kolorycie czerwonawym, dusznym i przytłaczającym, użytym tu w sensie wykładnika nastroju — chwyt często stosowany przez Iwo Galla i uzasadniony przezeń dokładnie w *Budowniczym tła scenicznego*.

Z krakowskim *Amfitrionem* Giraudoux mamy podobne kłopoty — kłopoty z koncepcją reżyserską. Nie z jej całością wprawdzie, zaledwie z jednym jej aspektem, dlatego omówimy najpierw te partie przedstawienia, do których nasze pretensje się nie odnoszą. Uwagami o dekoracjach zamknęliśmy rozważania o *Krwawych godach*; rozpocznijmy *Amfitriona* w tym samym punkcie.

A więc — oprawa plastyczna i kostiumy Andrzeja Pronaszki. W przedstawieniu krakowskim w przeciwieństwie do innych postaci, ubranych w stylizowane stroje

greckie, Jowisz i Merkury wystąpili we frakach i cylindrach. Pomysł nienowy, ale dobrze wykorzystany: wyodrębnił ludzi i bogów, uwypuklił bezczasowość tychże bogów i bezczasowość problematyki sztuki samej, a także nowoczesność przebijającą przez mit grecki. W dekoracjach podkreślił Pronaszko dalszą, często pomijaną cechę, tak charakterystyczną dla Giraudoux: wszystko, co dzieje się w sztuce, dzieje się w teatrze, nie w życiu. Podkreślił pomysłowo: zamknął całą swoją scenoplastykę w trzy gładkie ściany, pozornie będące tylko obojętnym tłem akcji, ale obrzeżone u góry delikatnym szlaczkiem, jak w pokoju.

Ponieważ wewnątrz zawarł, obok zespołu pochyłych podestów, doskonałych dla reżyserskich rozwinięć akcji, także wysmukłą białą kolumnę i drzewo z zielonymi listkami, więc całość stała się przestrzenią zupełnie abstrakcyjną, istniejącą wszędzie i nigdzie, w której poszczególne elementy plastyczne nie mają znaczenia konkretu, lecz aluzji zaledwie. Nie zaznaczył tylko Pronaszko — francuskości *Amfitriona 38*, co tak zgrabnie podchwycił w przedstawieniu łódzkim Daszewski swoim szkicem wieży Eiffla. Poza tym konstrukcja z lewej strony sceny niezbyt się tłumaczyła; to źle, w takiej sztuce jak Giraudoux wszystko musi mieć swój intelektualny wyznacznik. Kostiumy greckie zdawały się też nieco przeładowane, szczególnie kostium Amfitriona, bardzo zresztą interesujący kolorystycznie.

Mit grecki, bezczasowość, nowoczesność, zabawa w teatr, francuskość, aluzja, wyznacznik intelektualny — zalety i wady scenoplastyki wprowadzają nas od razu w atmosferę sztuki. Atmosferę tę ładnie podtrzymały i rozbudowały chwyty inscenizacyjne B. Korzeniewskiego. Nowoczesność i subtelną, anachronizującą kpinę zaznaczono m. in. megafonem, przez który zebrane przed pałacem Alkmeny tłumy informowane są o przebiegu wypadków; „zabawę w teatr" ukazano także poprzez zjawiających się na scenie mechaników teatralnych w kombinezonach robotniczych i maskach greckich, także poprzez Merkurego balansującego maską Sozji na znak, że przybrał właśnie jego postać — chociaż identyczna przemiana Jowisza w Amfitriona pojęta została przez inscenizatora dosłownie: zamiast Jowisza-Mrożewskiego ukazywał się Amfitrion-Hanuszkiewicz.

Sprawa masek i przemieniania się bogów w ludzi miała zresztą dla koncepcji reżyserskiej Korzeniewskiego znaczenie kluczowe; doskonale to wykazuje W. Natanson w swoim szkicu w *Teatrze* (nr 2/3, 49). Koncepcją tą było ukazanie nie tylko kpiącego, ciętego i demaskatorskiego, ale i poetyckiego oblicza *Amfitriona*. A choć poetyckość została wydobyta kosztem zatarcia i wyokrąglenia wielu ostrzejszych kresek tego delikatnego rysunku, jakim jest *Amfitrion*, choć przepadło na scenie parę świetnych aluzji i dowcipów, choć trzeci akt stracił na tempie, a całość wypadła nieco w konturach rozmazana — z zasadniczą myślą reżysera nie można się nie zgodzić.

Ale właśnie atmosfera utworu, tak na pozór trafnie wydobyta, co chwila rozbijała się o jakąś wewnętrzną przeszkodę. Któraś struna dźwięczała fałszywie. Dekorator tę atmosferę naszkicował jak najwłaściwiej; inscenizator szkic jeszcze uzupełnił. Reżyser? Wypełniając rysunek gamą barw i odcieni, w centralnym punkcie użył farby złej. Tym centralnym punktem jest — Alkmena.

Oglądając *Amfitriona 38* w ciasnej salce Starego Teatru, oczekiwałem specjalnie jednej sceny. Sceny, gdzie Alkmena wyznaje Amfitrionowi, że go zdradziła, Amfitrion robi awanturę, wypytuje: z kim? a na odpowiedź: z Jowiszem — mówi z ulgą: „Ach, z bogami możesz mię zdradzać, ile ci się podoba". Sceny tej w przedstawieniu krakowskim brak. Nie wiem niestety, czy pamiętam ją z oryginału, czy — ze szkiców Jana Kotta w *Poprostu*, w których ją cytuje. Oryginału przed sobą nie mam, Kott cytuje z pamięci, W. Natanson, którego posądzam, że potrafiłby całego *Amfitriona* nawet wspak wyrecytować bez błędu, braku tej sceny nie zauważa w żadnej ze swych recenzji. Nie chciałbym posądzać reżysera o winy niezawinione. Choćby jednak sceny tej w *Amfitrionie* w ogóle nie było, rzecz w tym, że mogłaby tam być z powodzeniem; jest całkowicie zgodna z atmosferą sztuki i zgodna jest z Alkmeną taką, jaką widzi

ją Giraudoux. Jakiej nie było w Krakowie.

Załóżmy, że cytowana scena w tekście *Amfitriona* istnieje rzeczywiście; nazwijmy ją dla wygody „fragmentem x". Co otrzymamy z zestawienia takiego *Amfitriona* z *Amfitrionem* krakowskim? Alkmena stara się zmusić Jowisza do przyznania się, że był już w jej łożu; przedstawienie sugeruje: ona podejrzewa; fragment x sugeruje: ona wie. Jowisz plącze się w zeznaniach, nie chce się przyznać, bo boi się o Alkmenę; fragment x mówi: boi się niepotrzebnie, przedstawienie: co to będzie, jak ona się dowie — gotowa popełnić samobójstwo?! Nie trzeba dowodzić, że Alkmena Giraudoux samobójstwa nie popełni na pewno; że o pobycie Jowisza w jej sypialni wie, nie tylko się domyśla — po cóż by prosiła Jowisza o pocałunek zapomnienia, gdyby nie wiedziała? — że wreszcie, wiedząc o wszystkim, przechodzi nad tym do porządku dziennego: trudno, stało się, nie zawiniłam, nie ma o czym gadać.

Alkmena Giraudoux jest dowcipną, pomysłową, rozsądną i przebiegłą kobietką, co wywiodła w pole Jowisza; Alkmena krakowska — heroiną, która mu się oparła. U Korzeniewskiego Alkmena broni siebie, gorzej — swej „czci" i opinii; u Giraudoux opinii też broni, ale Jowisz — tam on jest w defensywie, nie ona, kiedy następuje decydujące starcie. Te dwie Alkmeny zaś — to dwa różne typy moralności. Jedna — to moralność nowelek Valéry Larbauda. Druga — to moralność Pani Dulskiej.

O co chodzi? „Giraudoux pisał dla najbardziej przerafinowanego mieszczaństwa, w dniach jego apogeum, w dniach gdy burżuazja francuska stała u szczytów swego powodzenia, gdy świetnie rozegrawszy partię z Anglosasami o pomysłową dewaluację franka, Bank Francuski pęczniał w złoto i urągając Ameryce przystąpił do bicia złotych stufrankówek" — słusznie zauważa J. Zagórski (*Teatr*, 2/3, 1949). Moralność Alkmeny, to właśnie moralność owego wielkiego mieszczaństwa, tych „górnych" 20000, jakie całemu Paryżowi nadawały ton i atmosferę „wysublimowanego luksusu, dosytu i bogactwa". I ta wielkomieszczańska moralność francuska przechodzi raptem na scenie polskiej w moralność prawie drobnomieszczańską. Dlaczego?

Nie winmy wyłącznie reżysera; współczynników jest tu więcej. Pierwszy — to aktorzy. Wspominaliśmy już o niemal że naturalistycznym stylu gry zespołu krakowskiego oraz o dramacie i komedii mieszczańskiej XIX wieku jako o sztukach, w których ten zespół czuje się najlepiej. Takie dyspozycje aktorskie przejawiły się w *Amfitronie* m. in. także w udrobnomieszczanieniu (potworne słowo!) Alkmeny; w ogóle zresztą odbiły się one ujemnie na opracowaniu przedstawienia.

Słusznie żali się W. Natanson w cytowanym już szkicu na „prozaizmy w mówieniu tekstu, niezachowanie w wielu miejscach zasadniczej kadencji okresów, zacieranie wszelkiego (czysto i nieszablonowo u Giraudoux pojętego) patosu, czyli wpadanie w naturalizm i antypoetycką codzienność". Najgorzej z tym było u M. Stebnickiej (Alkmena) i A. Hanuszkiewicza (Amfitrion), lepiej u Mrożewskiego (Jowisz) i Holoubka (trębacz), który z maleńkiej rólki wydobył kapitalne efekty komiczne. Natomiast na Woszczerowiczu rola Merkurego leżała jak dobrze skrojone ubranie; w jego miękkich, leniwych ruchach, w jego uwodzicielskich rozmowach z Alkmeną było coś z łaszenia się kota; poetyckim, półdeklamacyjnym tokiem mowy, rodzajem cynizmu i kpiny, wreszcie samym stosunkiem do roli zbliżył się też najbardziej do tego, co reprezentuje teatr Giraudoux.

Wszyscy bowiem wykonawcy popełniali bodaj jeden błąd: patrzyli w Stanisławskiego, zamiast w — Diderota. Błąd zresztą powszechny, i tym większy, że *Paradoxe sur le comédien* uważa się często za całkowitą antytezę *Pracy aktora nad sobą*, nie dostrzegając, że on ją kapitalnie uzupełnią, pozwalając rozwiązać rzeczy wobec teorii Stanisławskiego oporne: teatr ściśle intelektualny, arealistyczny. A już teatr Giraudoux przede wszystkim. Mały przykład: Stanisławski żąda od aktora pełnego zespolenia z rolą, Diderot — dużego dystansu; a czegoż jeśli nie dystansu właśnie wymaga od aktora ciągle zaznaczana przez Giraudoux „zabawa w teatr"?

Ale wróćmy do Pani Dulskiej. Bo za

Amfitriona „po drobnomieszczańsku" winę ponosi, obok stylu samego zespołu krakowskiego, również czynnik inny. Moralność wielkiej burżuazji francuskiej nadawała ton nie tylko Paryżowi: także w dużej mierze francuskiej literaturze dwudziestolecia. Toteż dziś dla przeciętnego czytelnika i widza teatralnego we Francji moralność Alkmeny jest — właśnie dlatego — rzeczą znaną, dość normalną, bynajmniej nie szokującą. U nas moralność ta jest prawie nieznana; przebija może w niektórych książkach Boya, nasiąkniętego zresztą kulturą francuską jak gąbka. Jest nieznana, bo nie istniała warstwa, która by ją zrodziła. A raczej istniała, ale była tak nikła i tak separatystyczna przy tym, że wpływu większego na literaturę nie miała i nie pozostawiła w niej prawie swego odbicia; stąd niesłuszne zarzuty w stosunku do *Sedanu* Hertza, że jego bohater jest nietypowy. Teatr nasz za to żeglował na wodach moralności drobnomieszczańskiej; zaczęło się to Zapolską i Perzyńskim, którzy choć drwili z owej moralności, nie wyszli poza nią — kończyło się Krzywoszewskim, Kiedrzyńskim, Bus-Feketym i bulwarowym teatrem francuskim, mimo że ten ostatni nieraz się o Alkmenę ocierał. Oto „tradycja", która aktorom krakowskim grającym *Amfitriona* z pewnością nie pomogła. Która może i dla reżysera była poważnym problemem.

Bo reżyser mimo wszystko mógł do zdulszczenia Alkmeny nie dopuścić. Ale mógł się też obawiać, że moralność Alkmeny będzie niezrozumiała, obca. Czy myślał przy tym specjalnie o drobnomieszczańskiej widowni krakowskiej — wątpię. Na pewno jednak myślał o innym widzu, tym, którego wprowadzamy dziś do teatru, tym, od którego uzależniony jest dalszy tego teatru rozwój. Podsuwając mu moralność Dulskiej zamiast moralności Alkmeny, reżyser zamienił siekierkę na kijek, moralność niezażenowaną na moralność zakłamaną; ale jeśli uczynił to z troski o widza, fakt ten otwiera raptem zupełnie nowe na całą sprawę perspektywy.

Błąd Korzeniewskiego w *Amfitrionie*, błąd Wyszomirskiego w *Krwawych godach*, błąd Dąbrowskiego w *Trzech siostrach* — to przecież jeden i ten sam błąd. Że reżyser *Krwawych godów* szuka problematyki, że nie chce widza tylko zachwycić, lecz i pobudzić do myślenia, to dowód, jak poważnie pojmuje swoje zadania, jak poważnie traktuje odbiorcę swej sztuki. Że reżyser *Trzech sióstr* punktuje optymizm, że reżyser *Amfitriona* próbuje „umoralnić" Alkmenę, — to dowód, że obaj mają na uwadze także rolę wychowawczą przedstawienia, jego funkcję społeczną. Błędy błędami pozostaną, ale istotna ich waga leży gdzie indziej. Dowodzą one raz jeszcze, że scena polska szuka kontaktu z widzem, że pragnie go kształtować i urabiać. Nie nowego widza właściwie. Raczej w ogóle nowego człowieka.

MYŚL I KAPITALIZM

Błędy interpretacji reżyserskiej nie zawsze polegają na rozmijaniu się z tekstem wskutek zapatrzenia w widza. Bywają czasem sytuacje wręcz odwrotne; zdarzyło się to właśnie w katowickim przedstawieniu *Szczyglego Zaułka* Shawa. Błąd, o jaki chodzi, jest drobnostką, może niewartą nawet uwagi; ale wprowadza nas dobrze w istotę zagadnienia *Szczyglego Zaułka*.

Młody reżyser przedstawienia, J. Merunowicz, podołał swemu zadaniu. Role są postawione bez zarzutu, akcja ma tempo, jest żywa, dialog doskonale pauzowany. Jedyny, wspomniany już, zarzut dotyczy sceny z aktu II, kiedy Blanka wyładowuje na służącej swą histeryczną wściekłość — sceny wzbogacającej rysunek psychiki Blanki, ale nie ważnej dla rozwoju akcji. Należało ją usunąć. Postaramy się wykazać, dlaczego.

O nazwanej w przekładzie Sobieniowskiego *Szczyglim Zaułkiem* sztuce Shawa *Widowers houses* pisał w roku 1924 Łunaczarskij: „dzieło wstrząsająco głębokie, jest takim policzkiem wymierzonym burżuazji, jakiego jej po dziś dzień nikt jeszcze nie wymierzył". Policzkiem — to mało; jest jedną z najgłębiej sięgających analiz kapitalizmu w dotychczasowej literaturze dramatycznej. Obnaża tu Shaw całą feudalną niemal drabinę wyzysku, od wyzyskiwanych, poprzez szereg zdzierców-pośredników, aż do właściwego wyzyskiwacza, pozornie najniewinniejszego: właściciela „wdowich domów", żyjącego z renty kapitalisty. Pokazuje solidarność posiadaczy, pokazuje „awans społeczny" proletariusza ustroju kapitalistycz-

nego, który jedynie drogą wyzysku swych współbraci-robotników może dojść do pieniędzy, a więc do pozycji w świecie. Kapitalista Sartoriusz, twierdzący z dumą, że dorobił się „własną pracą" — miał babkę praczkę; w naszych oczach jego pomocnik, komornik Syroliz, który z nędzy zaczął wyzyskiwać innych, zyskuje pieniądze i pozycję, tracąc też od razu resztę skrupułów.

Ale Shaw nie tylko tyle dostrzega. Gdy dr Trench mówi do Sartoriusza: „Więc i ja jestem takim samym draniem jak pan?" urażony Sartoriusz odpowiada: „Jeżeli pod draństwem rozumie pan absolutną bezsilność wobec wadliwego ustroju społecznego, to ma pan rację — jestem draniem". To, że Shaw demaskuje tu obłudę i zakłamanie burżuazji, że jego Sartoriusz uważa się za wytłumaczonego tą wypowiedzią, jest mniej ważne. Ważna jest definicja kapitalistycznego draństwa. Na tym właśnie ono polega, że kapitalista uważa się za bezsilnego, bo to dlań najwygodniejsze, aczkolwiek wadliwość ustroju sam nawet dostrzega; zbija majątek, a wobec zarzutów wyzysku bezradnie rozkłada ręce — trudno, nie moja wina, wina ustroju.

Geniuszowi dramatycznemu Shawa zawdzięczać należy, że tej zasadniczej kwestii stara się niczym nie zaciemniać. Pokazuje trochę snobizmu i drobnych słabostek burżuazji, pokazuje jej zakłamanie, będące jednak tylko rozwinięciem zakłamania podstawowego; ale poza tym wszyscy bohaterowie sztuki to nie żadne bestie, a zupełnie przyzwoici ludzie. Trench ma szczere odruchy litości dla biedaków i wstrętu do wyzysku, dopóki nie zostanie przekonany, że nic poradzić nie potrafi, z czym jego słaby charakter łatwo się godzi; Sartoriusz ma zmysł do interesów, córkę Blankę bardzo kocha, swoje skąpstwo umie wytłumaczyć kalkulacją kupiecką, zresztą wobec Blanki nigdy nie jest sknerą; jest miłym, ujmującym starszym panem. O to jednak chodzi, żeby był takim. Pokazywanie kapitalisty jako „czarnego charakteru" jest zwykle nie tylko wulgaryzacją problemu, ale i zacieraniem faktu, że istota zła zleży w kapitalizmie jako formacji ustrojowej, nie w wadach czy zaletach poszczególnego finansisty. Dlatego właśnie w przedstawieniu katowickim scenę dławienia za gardło służącej przez Blankę należało skreślić. Żeby widz nie miał nawet prawa pomyśleć, że kapitalistów trzeba zwalczać, ponieważ się pastwią nad pokojówkami.

Postać Sartoriusza w *Zaułku* katowickim doskonale ukształtował B. Rosłan. Był taki właśnie, jakiego doszukiwały się w sztuce niniejsze wywody, miły, sympatyczny, bardzo naturalnie obłudny, chwilami niemal wierzący we własne kłamstwa; bardzo inteligentnie postawiona i świetnie zagrana rola. To samo z małymi zastrzeżeniami można powiedzieć i o reszcie ról: Blanki (M. Velanek), Trencha (A. Szczepkowski), Cokane'a (J. Fitio) i Syroliza (P. Połoński).

Najgorsze w przedstawieniu są dekoracje W. Makojnika. Mają jeden walor: dużą oszczędność. Ale rozwiązywanie wnętrza według schematu V zwróconego ramionami ku widowni, który to schemat stanowią: najpierw dwa postumenciki z kwiatkami, potem dwa stołeczki, potem dwa krzesełka, potem jeden stolik i wreszcie, u nasady V a pośrodku sceny, kominek i obrazek — rozwiązywanie taką symetrią przestrzeni scenicznej jest chwytem plastycznym co najmniej prymitywnym. Poza tym dekorator daje jako stały element wszystkich trzech odsłon dwa wyloty wielkich rur ściekowych, ujmujące scenę z obu stron jak w kleszcze. Myśl nie była zła, ale plastycznie została również nienajlepiej ukształtowana. Aluzja w sumie nie jest dość jasna, szczególnie w pierwszym akcie, gdy widz nie wie jeszcze, że cały światek sztuki kręci się w wykroju ścieków Szczyglego Zaułka. Prócz tego reżyser wykorzystuje wyloty rur jako wyjścia dla aktorów, co wygląda dość humorystycznie, a żadnego intelektualnego uzasadnienia mieć nie może. Ale nie psujmy drobiazgową krytyką opinii temu dobremu przedstawieniu.

Wróćmy raczej do Shawa. On jest najważniejszym zagadnieniem spektaklu. Po rozważaniach o inscenizacji, zespole, reżyserii dochodzimy tu do zagadnienia repertuaru. I to tak ważnego repertuaru społecznego. Bo droga *Szczyglego Zaułka* jest tutaj drogą najwłaściwszą. Na drodze tej leży *Wyspa pokoju* Pietrowa, ale już nie *Archipelag Lenoir* Salacrou, gdzie zamiast analizy sprzeczności ustrojowych mamy właśnie menażerię burżuazyjnych degeneratów. Shaw nie tylko daje tę analizę widzowi; także uczy dramaturga takiej ana-

lizy. Uczy, że satyryczna pasja *Archipelagu Lenoir* unicestwia obraz stosunków ekonomiczno-społecznych; uczy, że balast rodzinno-erotycznych powikłań sprowadza na manowce *Odwety* Kruczkowskiego. Uczy spokoju chłodnej logiki wnioskowania, czystości konstrukcji — jedynych środków dla właściwego ujęcia zagadnień dzisiejszego świata. Takie sztuki, jak *Szczygli Zaułek*, jak *Wyspa pokoju* winny obiec wszystkie sceny polskie. Mogą one przyczynić się do wyrwania z impasu naszej rodzimej dramaturgii, mogą też zmienić wygląd naszego teatru. Może nie zmienią się szybko. Ale gra warta świeczki.

PROMETEUSZ SPÓŹNIA SIĘ NA POCIĄG

Napisaliśmy przed chwilą o impasie w polskiej dramaturgii; sprawa ta wymaga wyjaśnienia. Literatura powojenna czeka, jak wiadomo, na realizm, o ten realizm walczy. Niestety od roku 45 nie ukazała się ani jedna powieść prawdziwie realistyczna, ukazały się najwyżej powieściowe zapowiedzi realizmu. A zagadnienie, trudne w powieści, w teatrze stokroć bardziej wikła się dziś i komplikuje. Na realizm jeszcze poczekamy, ale teatr poczeka dłużej niż powieść. Realizm, jaki prezentuje teatr Ochłopkowa, możliwy jest, mam wrażenie, dopiero w takim społeczeństwie jak radzieckie.

Niemniej poważny odłam naszych dramatopisarzy próbuje realizmu. Jasne, że słusznie. Ale próby dotychczasowe są na ogół chybione. Także ze względu na technikę pisarską, na balast przesądów „małego realizmu"; pisarze po uszy siedzą w dramacie — jeśli nie w melodramacie — mieszczańskim sprzed 50 lat. Dlatego właśnie Shaw mógłby tu sprawie realizmu pomóc. Jeśli jednak mowa o dzisiejszym stanie rzeczy — ten nurt powojennego naszego dramatu najwięcej już zapowiada, najmniej jeszcze daje.

A inne nurty? Te właśnie chcielibyśmy omówić. Na przykładzie dwóch przedstawień-debiutów: *Noego* i *Menażerii* Łomnickiego i *Krzyku jarzębiny* Kubackiego.

Sztuka Łomnickiego była ładnym osiągnięciem krakowskiego Starego Teatru. Dobrze grana przez cały zespół, z ciekawymi kreacjami Woźnika (Cham), Neubelta (Noe) i Mikołajskiej (Dalila), oprawiona w świetną dekorację Stopki — zarazem aluzję do korabia i zupełnie abstrakcyjną plastyczną konstrukcję przestrzenną — oraz w kostiumy pełne plastycznej inwencji, choć nie przeładowane, przeciwnie, tak „fragmentaryczne", że kursował nawet *à propos* nich dowcip, iż dekorator poodkrywał młode talenty aktorskie. Zarzuty można by postawić tylko reżyserowi R. Zawistowskiemu: czuwał nad przedstawieniem, ale nie dał żadnej koncepcji sztuki. Chciał dopuścić do głosu przede wszystkim młodego autora. Uczynił źle; zaszkodził autorowi, zamiast pomóc. Bo *Noe* Łomnickiego prosi się o silną rękę i głowę reżysera. Inaczej może widza kompletnie zdezorientować.

Wokół *Noego* toczyła się długi czas zażarta dyskusja, przy czym interpretacji było więcej, niż dyskutantów. Rozbieżność sądów szła tak daleko, że niemal jednocześnie T. Breza w *Odrodzeniu* dowodził, iż nie znać w tej sztuce aktorskiego podejścia, wyrażającego się pisaniem pod technikę, polowaniem na sytuacje — a T. Kudliński w *Tygodniku Powszechnym* argumentami Brezy uzasadniał sąd wręcz odwrotny. Ten zamęt w ocenach i rozumieniu *Noego* dowodził, że sztuka jest dobra i zła. Jej problematyka jest godna dyskusji. Sposoby wyrażenia tej problematyki, technika pisarska Łomnickiego — pozostawia sporo jeszcze do życzenia.

To zresztą stwierdzono zgodnie. Ale dlatego właśnie, że problemy przewyższały siły pisarskie debiutanta, sztuka jest zarazem drapieżna i trudna w interpretacji. Kudliński rozważał, czy sztuka jest „bezbożnicza czy bluźnierska", poza tym wynalazł w niej egzystencjalizm. Trochę ma tu słuszności pisząc, że postawa Chama, to egzystencjalistyczny „stały bunt przeciw własnej sytuacji", mający ratować człowieka z absurdu istnienia; podobne niebezpieczeństwa sartryzmu sugeruje Breza, gdy stwierdza, że „Łomnickiego przeraża symbolika tej legendy" o Noem i potopie.

Ale są to tylko niebezpieczeństwa, nie światopogląd. Łomnicki nie zawsze umie wyrazić to, co chce, jednak zarzuty „skrajnego pesymizmu", stawiane przez

Kudlińskiego, wydają się równie niesłuszne, jak zarzuty „bezbożnictwa i bluźnierstwa", chociaż się łączą. Światopogląd Łomnickiego jest całkowicie optymistyczny. Tylko, by to dojrzeć, trzeba patrzeć na sztukę z innej nieco strony.

Kudliński wychodzi od zagadnienia Boga. Tymczasem Łomnickiego interesuje właśnie co innego: sprawa człowieka. Bóg karze ludzkość potopem za jej błędy i zło; tylko Noego z rodziną wybiera dla ocalenia rodu ludzkiego. Jednak Noe nie jest wcale lepszy od skazanych na zagładę milionów; przez cały drugi akt Łomnicki demaskuje swoich bohaterów, aby nam to udowodnić. Czy Bóg postąpił bezsensownie i zbrodniczo? To nie jest istotne. Bóg do wyróżnienia Noego mógł mieć nawet prawo: prawo łaski jako Bóg katolicki, prawo siły jako Jehowa. Ale Noe nie miał prawa przyjąć wyróżnienia. Nie miał prawa cichaczem budować korabia, zasłaniając się rozkazem bożym; nie wolno mu było ratować siebie zamiast ratować innych. Łomnicki wyraźnie mówi, o co mu chodzi — modlitwą ocalonych w finale sztuki: „My uratowani od śmierci przysięgamy, że w czasach lęku i nienawiści nie porzucimy myśli o ratunku braci naszych, nawet gdyby sam Bóg tak chciał". To nie modlitwa do Boga — to modlitwa do ludzi.

Nie o Boga chodzi Łomnickiemu także dlatego, że Bóg z jego sztuki nie jest Bogiem, w którego wierzy katolik. Jest Bogiem z mitu, Jehową z legendy biblijnej; zamiast niego mógłby być z powodzeniem Zeus i mit grecki. *Noe i jego menażeria* to jeszcze jedna wersja uwspółcześnionego mitu Giraudoux, Cocteau, Anouilha. Włącza się on w ten nurt powojennego dramatu polskiego, który określano do niedawna po prostu jako teatr poetycki, a który rozpoczął się na glebie okupacji *Orfeuszem* Świrszczyńskiej i *Homerem i Orchideą* Gaycego, by poprzez sztuki Maliszewskiego, Gogolewskiej, poniekąd i Zawieyskiego, dotrzeć aż do ostatnio publikowanej *Obrony Antygony*.

Teatr ten w stosunku do swego francuskiego protoplasty jest bardziej liryczny, mniej drwiący i parodystyczny; co ciekawsze, coraz mniej — wystarczy porównać *Noego* z *Orfeuszem*. Stara się mówić bardziej serio, przy tym również coraz mniej mówi aluzjami, coraz więcej staje się aluzją. Bo przecież potop w *Noem*, szczególnie na tle końcowej apostrofy utworu, jest wyraźną aluzją do okupacji; natomiast drobnych aluzji do współczesności, w jakie obfitował *Orfeusz* Świrszczyńskiej, już tu nie znajdziemy. Tak cały ten nurt od pozycji bliskich Giraudoux przesuwa się na pozycje zarazem *Antygony* Anouilha i *Much* Sartre'a. Od obu różni się ostro: jest zdecydowanie optymistyczny.

Ale granicząca z alegorią aluzja nie zamyka się w *Noem* na okupacji. Proszę przeczytać raz jeszcze ową modlitwę z finału. „Czasy lęku i nienawiści", to już nie okupacja, to nasze czasy. A wołanie o solidarność ludzką „dla ratunku braci naszych", o solidarność nie do pokonania żadną siłą — wołanie to ma w okresie Kongresu Pokoju i bomby atomowej zupełnie jasne znaczenie. I jeszcze jedna sprawa: Cham, bohater *Noego*, to bohater prometejski. Nie on tylko; Orfeusz Świrszczyńskiej, Homer Gaycego w pierwszych scenach sztuki — są także prometejscy. Jest to więc walka słabego z potężnym, walka z absolutnymi i nieubłaganymi prawami boskimi o prawa ludzkie.

Dopiero w *Obronie Antygony* Berwińskiej sprawa zyskuje wyraźniejsze oblicze: walka staje się walką motłochu greckiego przeciw despocie Kreonowi, prawa boskie grają tylko rolę współczynnika. Dopiero tutaj również konflikt jest konfliktem tłumu, nie jest rzutowany na jednostkę — prometejskiego owych mas rzecznika.

I tak docieramy do ostatniej cechy polskiego teatru uwspółcześnianych mitów: problematyka jego jest przede wszystkim społeczna. Zapamiętajmy te punkty dojścia. Dlaczego prometeizm — jeszcze się zastanowimy.

Sztuka Wacława Kubackiego *Krzyk jarzębiny*, której prapremierę dała filia Państwowego Teatru Polskiego, warszawski Teatr Kameralny — jest sztuką nieprzecię ną. Pozornie wygląda na sztukę historyczną: pokazuje ostatnie dni Ludwika Spitznagla, dni spędzone w majątku Rdułtowskich w Nowogrodczyźnie. Dzięki temu

może dać Kubacki dwie cenne rzeczy: analizę środowiska ziemiańskiego z kresów *anno domini* 1827, oraz ciekawą koncepcję postaci bohatera.

Analiza środowiska przeprowadzona jest z głęboką znajomością zagadnienia i literackim wyczuciem postaci; rzadko widzi się tak nakreślone charaktery i typy, jak Marszałek Rdułtowski, Komisarz rosyjski, Serwacy, czy Ksiądz Kanonik, tak uchwycone rysy życia tego środowiska: obżarstwo, ciemnota, zacofanie, długi niepospłacane... Ujawnia się tu ogrom wiedzy i erudycji Kubackiego, znany z jego essayów. Gdy do majordomusa Serwacego mówi lokaj: „Ee, pan Serwacy to zawsze jakąś pocieszną dykteryjkę z rękawa wytrząśnie", po czym pada odpowiedź: „Jakżeż, mój drogi, przecież ja to wszystko w gazecie czytałem" — trudno nie pomyśleć o autorze *Krzyku jarzębiny*. Ale, jak zawsze, dykteryjki Kubackiego — tym razem o syrenach, cytowane z Dziennika Wileńskiego owych lat — służą do zaskakujących, ale trafnych spostrzeżeń; w sztuce właśnie ukazują one poziom umysłowy szlachty, tudzież... profesorów wileńskich, których Kubacki ani myśli oszczędzać.

A koncepcja bohatera? Spitznagel z *Jarzębiny* to „typ działacza oderwanego od rzeczywistości", ponieważ „jako mieszczanin-inteligent cudzoziemskiego pochodzenia był społecznie odosobniony od obywateli ziemskich i od ludu, którego nie znał i z którym stykał się jeszcze mniej, niż idealiści pochodzenia szlacheckiego". Rodzi się stąd u Spitznagla poczucie zbędności, które wrażliwa, rozpoetyzowana natura jeszcze podsyca; gdy zawiodą próby znalezienia swego miejsca w społeczeństwie, stania się potrzebnym, gdy w dodatku zawiedzie go miłość Laury Rdułtowskiej — Spitznagel popełnia samobójstwo. Zresztą w sposób świadczący o kulturze teatralnej autora sztuki: nie słychać nawet strzału, wchodzi tylko Serwacy i zawiadamia zdławionym głosem o wypadku.

W ogóle sztuka napisana jest doskonale; intryga, tak nieraz zaniedbywana, szyta jest tu z rzadką zręcznością i nader cienkimi nićmi; ładnie operuje Kubacki nastrojem, kontrastując sceny liryczne komicznymi, dyskusje teoretyczne żywym epizodem. Fatalne tylko są dialogi Spitznagla z Laurą — tu aura poetycka sztuki wyładowuje się w bełkocie metafory trudnym chwilami do wytrzymania. I to mimo znakomitej gry zakochanej pary: Czesława Wołłejko i Renaty Kossobudzkiej. Trudne partie tekstu oboje ratowali dykcją, kulturą poetycką, wdziękiem, zrozumieniem roli — inna obsada mogłaby tu autorowi i widzom napsuć wiele krwi.

Doskonały poza tym był w sylwetce i języku rosyjski komisarz — A. Michałowski, dobry Ksiądz — R. Dereń, świetny Serwacy — F. Chmurkowski; natomiast Rdułtowski Cz. Kalinowskiego mógłby być, sądząc z roli, znacznie lepszy. Postać arendarza Arona zafałszowana przez T. Dymka w rysach obyczajowych: to nie był polski Żyd z małego miasteczka. Postać leśniczego Michała zafałszowana przez autora w rysach społecznych: nie wiadomo, czy to chłop, czy inteligent — może zresztą i aktor (Z. Maciejewski) dolał tu, czego nie trzeba. Reżyseria Warneckiego, nader sumienna i starańna, wydobywa świetnie atmosferę sztuki, szczególnie nastrój letniego wieczoru w scenie z polonezem.

Debiut sceniczny Kubackiego określiliśmy jako sztukę pozornie historyczną; pora wyjaśnić, dlaczego. Edward Csato stawia jej (*Odrodzenie*, nr 233/49) dwa zarzuty: „Zbyt nowoczesny w sformułowaniach radykalizm Spitznagla", „niepotrzebne poetyzowanie w rozmowach z Laurą". Te dwa zarzuty demaskują *Krzyk jarzębiny*. To właśnie drugi nurt naszego dramatu: teatr drążenia romantyzmu. Wyznaczają go *Promieniści* i *Siostry* Grzybowskiej, także *Genewa*, *Paquis 10* Morozowicz-Szczepkowskiej, nie ukończony jeszcze dramat o Byronie Bodnickiego, częściowo *Noce narodowe* Brandstaettera, znacznie bardziej jego *Przemysław II*, daleki tematem, bliski atmosferą. Temat i atmosfera to pierwsze z elementów, spajających ten kierunek twórczości: temat z okresu romantyzmu, o charakterze historyczno-biograficznym; atmosfera nasycona liryzmem specjalnego gatunku. Liryzm łączy ten nurt z nurtem mitów; ale mamy tu jeszcze inne powiązanie.

Teatr ten jest również teatrem w dużej mierze społecznym. *Krzyk Jarzębiny* to dola ludu; dla Spitznagla jarzębiny przy

chatach chłopskich płoną czerwienią krzywdy, urastającą do krzyku. Bohaterzy wszystkich sztuk tego nurtu, to zarazem poeci i rewolucjoniści. Wszyscy widzą zło i krzywdę społeczną, wszyscy walczą z jej ogromem, jak Dawid z Goliatem, walczą osamotnieni, przeważnie też przegrywają, choć rzadko kapitulują. Są to już konkretne postacie w konkretnych sytuacjach historycznych, walka z gruntu intelektualnej abstrakcji przenosi się na grunt realniejszy, ale różnica między nimi i prometejskimi bohaterami teatru mitów jest — rzecz prosta tylko w ich aspekcie społecznym — nieznaczna. Oczywiście wszyscy oni przegrywać muszą, nie mając społecznego zaplecza, walcząc o masy — ale bez mas. Gorzej, że całe postawienie sprawy jest już dzisiaj społecznie bezwartościowe: to, o co walczą bohaterowie, zostało już dokonane. Prometeusze spóźniają się na pociąg. Pociąg odchodził jeszcze 15 lat temu.

Jednak cały ten nurt literatury dramatycznej nie jest „jako taki" bynajmniej godny potępienia z punktu widzenia jego przydatności społecznej. Świadczy tylko o jednym: wielu postępowych pisarzy obawia się realizmu. Nie są pewni swoich sił, boją się wykrzywienia własnej problematyki w formach, nad którymi jeszcze nie panują. Jest to może stanowisko nieco oportunistyczne, ale arealistyczny teatr, o ile tylko będzie teatrem postępowej tendencji, może w dzisiejszych warunkach spełniać jeszcze nadal wcale poważne zadania.

Ale, o ile dramat mitów do realizmu w ogóle się nie poczuwa, o tyle dramat romantycznych biografii częściowo się doń przyznaje. Do realizmu historycznego, do nowego spojrzenia na historię, opartego na rzetelnych badaniach; wielu z tych sztuk, sztuce Kubackiego przede wszystkim, można by prawie uwierzyć. Ale dlaczego cały ten „historyczny" dramat tkwi akurat w epoce romantyzmu? Przecież powojenna powieść historyczna, jedyny odpowiednik dramatu *sensu stricto* historycznego, szuka tematów głównie w epoce piastowskiej; i to jest najzupełniej zrozumiałe. A dramat ten, poza paroma nieudanymi próbami (*Zakon Krzyżowy* Morstina), tkwi w romantyzmie rzeczywiście cały; nawet *Przemysław* Brandstaettera nawiązuje przecież świadomie do romantyzmu swoją koncepcją dramatyczną, swoją aurą poetycką. Aurą...

Więc — teatr lirycznego pretekstu? Kto wie... Tylko co to za liryzm? Dlaczego właśnie romantyczny? Liryzm dramatu mitów jest zgodny z liryzmem poezji współczesnej, ma swoje odpowiedniki w innych rodzajach literackich; ale gdzie szukać dziś odpowiedników dla aury tego nurtu? W dodatku sam nurt nie ma widocznych protoplastów — chyba tylko przedwojenne sztuki Iwaszkiewicza: *Maskarada*, *Lato w Nohant*? Czym jest ta efemeryda na gruncie naszego dramatu? Teatrem pretekstu na pewno. Ale poza tym?

Szczerze i otwarcie: dziś na te pytania krytyk nie potrafi jeszcze odpowiedzieć. Ograniczmy się do zanotowania zjawiska. Czas dopisze komentarz.

POGRANICZE TEATRU

O realizmie mówi się dużo; ale jak on wygląda? Może w ogóle nie istnieje, może to jeden z mitów literatury? Dla widza, który by miał podobne wątpliwości, rada jest jedna: zobaczyć bawiący z wizytą w Polsce Państwowy Moskiewski Teatr Dramatyczny pod dyrekcją M. Ochłopkowa. Pokazał on u nas 5 przedstawień, z tego 4 z repertuaru współczesnego. Pokazał prawdziwy realizm, ten właśnie, którego szukamy. I to nie tylko realizm w dramacie. We wszystkich środkach teatru.

Co uderza od razu w takich np. *Wielkich dniach* Mikołaja Wirty? Przede wszystkim odwaga. Wirta dramatyzuje epopeję Stalingradu; pokazuje walkę o miasto realistycznie, nie symbolicznie czy poprzez opowieść bohatera — na to odważyłoby się niewielu współczesnych dramaturgów, niewiele teatrów. Widzimy sceny kopania rowów obronnych, narady dowódców, odprawę grupy bojowej, przeprawę kobiety-wywiadowcy przez płynącą krę na Wołdze, wzięcie do niewoli von Paulusa — rzeczy, których teatr, wydawałoby się, nie wytrzyma.

Więcej — mamy tu wszystkich, którzy w owych dniach trzymali w rękach losy Stalingradu; szefa Sztabu Generalnego

Armii Czerwonej Wasilewskiego, dowódcę frontu dońskiego Rokossowskiego, dowódcę frontu stalingradzkiego Tołbuchina, dowódcę broniącej Stalingradu 62 armii — Czujkowa; nie tylko ich — także Stalina, Mołotowa, Churchilla, Roosevelta.

Jakie ogromne zadanie spada tu na barki aktorów! — dać w kreacji maksimum autentyzmu, by każdy widz poznał w niej człowieka, widywanego w kronice filmowej, jeśli nie na ulicy; zarazem dać sylwetce prawdę artystyczną, nie zawsze z życiową chodzącą w parze. Stalin L. Swierdlina i Mołotow M. Straucha, to właśnie takie kreacje: zewnętrznie, od charakteryzacji do ruchów, gestu, sposobu chodzenia, przygarbienia pleców (Swierdlin), drobnych śmiesznostek (Strauch) — aktorzy ci są niemal sobowtórami ludzi, których ukazują. Ale nie ma tu nic z naturalistycznego naśladownictwa, każdy szczegół jest nieodzowny, przy tym rola, zdyscyplinowana i ujęta przez aktora bardzo po prostu, daje całość artystyczną wielkiej klasy; prawdę postaci z życia zlewa bez reszty z prawdą postaci dramatu.

W postawieniu każdej roli widać bowiem czujną myśl reżysera: Churchill R. W. Aleksiejewa w zestawieniu z resztą ról jest skarykaturowany, ale na tyle tylko, na ile pozwala powaga ukazanej na scenie konferencji w Moskwie, konferencji, która mogła zupełnie zmienić przebieg kampanii stalingradzkiej; Paulus Kiryłłowa, przeciwnie, przy całym zaślepieniu nie ma nic z karykatury, jest prawie bohaterski — z identycznych powodów: groteskowa marionetka mogłaby podać w wątpliwość cały gigantyczny wysiłek obrońców Stalingradu. Wątpić mógłby zresztą widz cudzoziemski chyba, ale nie radziecki; zbyt ściśle jego los związany był z ich losem.

A o tym radzieckim widzu musimy tu stale pamiętać. Bez tej poprawki możemy nie zrozumieć wielu rzeczy. Jeśli np. zechcemy uważać Stalina jedynie za premiera ZSRR, może nam się wydać niepotrzebną dłużyzną scena na Kremlu, kiedy Stalin zostaje sam i przez dobre 5 minut (dla „czasu teatralnego" to godziny) z estrady nie pada słowo: Stalin przegląda papiery, chowa je następnie do biurka, porządkuje ołówki, wstaje, nastawia radio, bierze po namyśle książkę, siada w fotelu, przeciąga się i zostaje w tej pozycji, jakby się jeszcze nad czymś namyślał; potem noga na nogę założona opada bezwładnie — jedyny znak, że Stalin usypia. Dopiero wiedząc, czym jest ten człowiek dla widza radzieckiego, zrozumiemy, że scena ta jest dla tego widza nie tylko nie nużąca, ale w najwyższym stopniu dramatyczna.

Jest ona zresztą koncertem gry Swierdlina, zarazem popisem aktorskiego realizmu, pokazem, jak niesłychaną oszczędnością, jak bardzo inną koncepcją codzienności odcina się on od naturalizmu czy psychologizmu scenicznego. Jest wreszcie dobrym uzupełnieniem rysunku psychologicznego postaci, a samym pomysłem i jego ujęciem świadczy raz jeszcze o odwadze dramatopisarskiej Wirty. Ukazuje też dużą zaletę tego pisarza: maksymalną oszczędność słowa.

Jak w ogóle Wirta kształtuje swoją sztukę, jakimi nićmi szyje formy swego realizmu? Temat jego dzieła, to zarazem współczesność i historia. To dzieje obrony Stalingradu od pierwszej do ostatniej chwili, widziane przez pryzmat radzieckich planów wojskowych i polityki międzynarodowej. Temat niesłychanie trudny do obróbki środkami i przyzwyczajeniami dzisiejszego dramatu. Przeciętny „mieszczański realista" zrobiłby z tego tylko panoramę racławicką, na tle której ukazałby głównego bohatera z możliwie wymyślnym konfliktem osobistym, najlepiej miłosnym: ot, żołnierka radziecka i jeniec niemiecki, albo na odwrót, albo jeszcze coś lepszego.

Wirta nie daje się wziąć na lep: nie ma u niego romansiku, nie ma bohatera — są bohaterzy. Ale na to rozbić musi pisarz dotychczasowe formy, wyjść poza nie, szukać innych. Także i dlatego, że jego temat nie ma tzw. konfliktu dramatycznego — podstawy teatralnych konstrukcji pisarskich — jest tematem epickim. Wirta szuka więc nowego wyrazu. Rozbija sztukę na drobne scenki, ostro nieraz skontrastowane w nastroju, przeskakujące akcją ze środka bitwy stalingradzkiej do Moskwy i Waszyngtonu, powiązane luźno jedynie chronologią wypadków i ową wspólną myślą, wspólną ideą, jaka przepaja bohaterów sztuki. Sięga tak pisarz do trzech źródeł: do reportażu, do wielkiego dramatu

romantycznego i do najbliższej teatrowi sztuki epickiej: filmu.

Wyzwanie rzucone filmowi rozwija inscenizator M. Ochłopkow. Nie chcąc, jako rasowy człowiek teatru, po każdej scence Wirty zapuszczać kurtyny, zapuszcza specjalną kurtynę-mapę. Jest to mapa rejonu Stalingradu, mapa ażurowa, siatka fosforyzujących linii; posuwają się po niej wielkie strzały czerwone i białe, ilustrujące ruchy wojsk. Po każdej scence położenie tych strzał jest inne, gdzieś w połowie sztuki białe przestają zaciskać się kleszczami wokół Stalingradu, czerwone rozpoczynają kontratak. Tak kurtyna spełnia rolę swoistego zegara historii, zarazem komentatora wypadków w sztuce, jakiego wprowadza — o ironio! — choćby Thornton Wilder w *Naszym mieście*.

Inscenizator posuwa się tak daleko, że na strzałach, jak na małych ekranach, wyświetla urywki filmów wojennych. Raczej niepotrzebnie zresztą, ale przez to uzyskuje inny jeszcze efekt: dzięki skierowaniu ostrego reflektora na powierzchnię strzał reszta sceny tonie w tym większym mroku; nie widać personelu zmieniającego dekoracje, ale widać, jak w tle mapy wciąż się coś kłębi i przewala — wrażenie, podsycone jeszcze ostrą, bardzo „filmową" muzyką, jest ogromne. Jest przy tym jedna scena, gdzie reżyser mapy nie cofa, każe widzowi patrzeć poprzez nią: to scena w kwaterze Paulusa, gdy ten dzwoni po instrukcje do Hitlera. Znaczenie tego jest proste, jeśli widzem jest widz radziecki: inne sceny epopei stalingradzkiej oglądał on mniej lub bardziej bezpośrednio, może brał nawet w nich udział; kwaterę wroga, odwrotną stronę stalingradzkiego medalu, dojrzeć mógł tylko poprzez mapę frontowego odcinka. Że jeden pomysł inscenizacyjny może spełniać tyle funkcji, to zasługa talentu Ochłopkowa.

Na mapie nie kończą się filmowe chwyty Ochłopkowa. Filmowy jest moment brania do niewoli Paulusa, ukazany poprzez muślinową zasłonę, w smugach deszczu czy śniegu; podobny — przeprawa przez Wołgę sanitariuszki Tani. Poza tym reżyser nadaje sztuce oryginalne tempo, znacznie wolniejsze od praktykowanego na ogół na naszych scenach; każdy moment nabiera tu wyrazistości i wagi, następuje jakby zbliżenie filmowe.

Zarazem jednak nie rezygnuje Ochłopkow ze wszystkich zdobyczy współczesnego teatru. Z jego umowności przede wszystkim. Oto jeden z przykładów: kra na Wołdze, po której przeprawia się Tania, w parę chwil później, spiętrzona, staje się szańcem. Sama kra zresztą plastycznie nienajlepsza, podobnie jak ruiny Stalingradu; doskonała za to scenoplastyka wnętrz, bo doprowadzona do krańcowej oszczędności — każdy przedmiot charakteryzuje wnętrze, całość nie próbuje go fotografować. Dobre też operowanie reflektorem — tu znów wykorzystuje Ochłopkow doświadczenia ekspresjonizmu. Eklektyzm? — pyta J. Maśliński (*Odrodzenie*, nr 231/49). I słusznie odpowiada: nie, tygiel nowych form.

Bo i Ochłopkow w starych formach nie może się pomieścić. Nie mieści się w nich po prostu — realizm. Ani radziecki realizm patosu, ani żaden inny, który zechce uchwycić współczesność na gorącym uczynku. Powrócimy do tych spraw za chwilę, po małej i pozornie paradoksalnej dygresji: omówieniu puszkinowskiego *Oniegina* w krakowskim Teatrze Rapsodycznym.

SŁUŻĄC SŁOWU

Teatr Rapsodyczny, prowadzony przez M. Kotlarczyka, ma założenia specjalne. To teatr, który postanowił „zacząć wszystko od nowa". Teatr, który odrzucił wszystkie chwyty i środki współczesnej sceny z zamiarem powolnego wypracowywania nowych środków ekspresji w taki sposób, aby tylko środki nieodzowne przepuścić przez oka sieci. Który odrzucił też normalny tekst dramatyczny, sięgając kolejno do wszystkich rodzajów literackich: hymnu, chorału, modlitwy, poematu, powieści. Przedstawienie *Eugeniusza Oniegina* uznane zostało ogólnie za najlepsze dotychczas przedstawienie tego teatru. Zobaczmy najpierw, czego po czterech, a licząc tajną pracę okupacyjną — siedmiu czy ośmiu latach teatr ten potrafił się dopracować.

Ze znanych nam elementów sztuki teatralnej w *Onieginie* mamy tylko trzy: aktora, światło i słowo poetyckie. Kurtyny — na szczęście — nie ma w ogóle

w tym teatrze; dekoracje do *Oniegina* to tylko biała ławka na tle ciemnych kotar, będąca zależnie od okoliczności ławką w ogrodzie, kanapą w salonie, lub — powozem konnym. Rekwizytu brak zupełnie; kostiumy barwne i stylowe są tu na ogół normalne, choć o specjalnej umowności znaczeń. Aktor?

To sprawa najciekawsza. Zespół Teatru Rapsodycznego jest jakby poznańskim zespołem Horzycy, doprowadzonym do przypadku granicznego. Rzuca się w oczy przede wszystkim statyczność aktora: nie porusza się prawie po scenie, każdy gest, każdy zwrot głowy jest rzadkością. Właściwie aktor tu nie gra — zaledwie zaznacza grę, zaznacza potencjalne możliwości tej gry, zawarte w tekście.

Słowo jest tu wszystkim. Kult jego doprowadził aktorów do wspaniałej dykcji, kultury poetyckiej i deklamacyjnej takiej klasy, jakiej próżno by szukać w innych polskich zespołach; niemniej tekst u Rapsodyków mało jest grany, jest właściwie tylko cudownie mówiony. Samą grę czy pół-grę cechuje na ogół lekka patetyczność, prawie zupełnie przezwyciężona w *Onieginie*, oraz klasycystyczny spokój i opanowanie dziwnie kontrastujące z tekstami zazwyczaj rozwichrzonymi i romantycznymi.

W *Onieginie* aktor pojmowany jest w czworaki sposób: Oniegin (Z. Piasecki) i Tatiana (D. Michałowska) to postacie realne i jednoznaczne, ale wyczarowane dopiero z opowiadania Poety; Poeta, to postać najkonkretniejsza, istniejąca obiektywnie; Muza, to postać umowna, choć pełniąca w sztuce funkcje te same, co Poeta; wreszcie trzy postacie zupełnie wieloznaczne, raz stanowiące rodzaj chóru greckiego, interpretującego postępki Tatiany, opisującego je, zapowiadającego wypadki przyszłe — potem aktor staje się stangretem, a dwie aktorki „chóru" towarzyszkami podróży Tani, wreszcie tenże aktor staje się komentatorem wydarzeń przejmując funkcje Poety, a aktorki najpierw przekształcają się w stare ciotki Tani, potem w jej młode kuzynki. Aktorzy, szczególnie drugoplanowi, traktowani są tu z umownością, jaką w „normalnym" teatrze dopuszcza się tylko w stosunku do dekoracji.

A jak jest skonstruowane widowisko dramatyczne z niedramatycznego tekstu *Oniegina*? Tekst jest oczywiście bardzo okrojony. Wydobyto jedynie wątek miłosny, i to tylko wątek Tatiany i Oniegina, z pominięciem Olgi i Leńskiego. Przedstawienie układa się w trzy akty, przy czym dominantą pierwszego jest list Tatiany do Oniegina, dominantą trzeciego list Oniegina do Tatiany. Rozpoczyna się spektakl wniesieniem przez służącego zapalonego świecznika, po czym wkracza Poeta w płaszczu i kapeluszu, jak z podróży; kończy się identycznie, z odwróconym porządkiem zdarzeń: za odchodzącym Poetą służący wynosi kandelabr, przez chwilę panuje kompletna ciemność, potem zapalają się światła na widowni.

Ułożony w takie geometryczne prawidłowości tekst staje się zwarty i logiczny, mimo że kolejność pieśni i strof *Oniegina* nie jest w przedstawieniu bynajmniej zachowywana. Części opisowe poematu wraz z ironicznymi dygresjami wygłasza Poeta jako komentator zdarzeń, dzieląc tę rolę ze swą Muzą i ze wspomnianą już postacią z „chóru"; podział ten jest czysto mechaniczny, ale wykorzystując umowne traktowanie aktora wprowadza pewne urozmaicenie. Inne partie opisowe deklamuje „chór", a nawet same postacie pierwszoplanowe, np. Tatiana, opisująca wykonywane jednocześnie przez siebie czynności w scenie ujrzenia Oniegina.

Reżysersko przedstawienie dobrze zrobione, mimo pewnych niekonsekwencji w operowaniu światłami i innych nielogiczności; dlaczego np. jeśli na postumencie z boku stać ma świecznik w scenach domowych, a kamienna amfora w scenach w parku — dokonuje się zmiany dopiero za drugim pobytem Tani w ogrodzie? Ładnie rozegrano podróż do Moskwy w akcie drugim, gdzie ławka zostaje *ad hoc* zamieniona w pojazd, a stangret wykonuje ruchy powożenia i strzelania z bata; przypomina to dziecinną zabawę, podkreślając tym po trosze założenie Rapsodyków: być teatrem poetyckiej wyobraźni.

Zarazem jest to jedyna scenka półkomiczna, parodiująca; ciekawie przy tym skontrastowano rozbawionych i zaciekawionych Moskwą towarzyszy Tani z nią samą w zupełnie innym nastroju. Tatiana

D. Michałowskiej to rola wspaniała: dykcja, modulacja głosu, gra prawdziwie teatralna, wykraczająca poza deklamację mimo niewyłamywania się z zasady bezruchu i bezgeścia, czysty jak kryształ liryzm, bezbłędny tok wiersza — oto najcenniejsze jej elementy. Dawno nie oglądałem tak pięknej lirycznej kreacji. Bardzo dobry również Oniegin Z. Piaseckiego — inne role też dobre, choć nie są rolami. Co poza tym? Ładnie i subtelnie podkładana pod wiersz muzyka. To chyba wszystko o przedstawieniu. Możemy pójść dalej.

Teatr Rapsodyczny ma jedną wielką wadę: repertuar. Napisano już o tym sporo: duchologia, mesjanizmy, mistycyzmy, młodopolszczyzna, bajroniczne nastroje, Mojra i Ananke — oto opublikowana przez Jaszcza (*Odrodzenie*, nr 209/48) lista, tylko w pewnej mierze słuszna. *Oniegin* jest pierwszym w tej litanii wyłomem; oby nie ostatnim. Skądinąd teatrowi temu o tyle trudno realizować dzisiejszy postępowy repertuar, że z samego założenia jest on teatrem konfliktów jednostkowych i wewnętrznych, „duchowych", teatrem jednego aktora na pustej scenie. Dlatego nie wiem, czy potrafiłby stać się „wzorowym teatrem świetlicowym", jak sądzi Jaszcz — chyba tylko w zakresie inscenizacji poematów. Chociaż... Teatr ten wprawdzie może z utworu wydobyć jedną najwyżej, dość cienką nitkę — gdyby jednak nastawić go na odpowiedni repertuar, pogrzebać w postępowej powieści amerykańskiej, a szczególnie radzieckiej, powieści o jednym zagadnieniu, o jednej tezie, o jednej tendencji — mógłby może spełniać bardzo poważne zadania. Arealistyczny teatr tendencji — wspominaliśmy już o tym.

Ale chwilowo interesują nas inne sprawy. Dlaczego Teatr Rapsodyczny przybrał taką właśnie postać, jaką ma? Wpłynęły tu oczywiście warunki powstania tej placówki — Teatr Rapsodyczny uformował się tajnie podczas okupacji, grał po prywatnych mieszkaniach, nie mógł przybrać formy bardziej złożonej. Ale u zarania tego teatru leży bodaj co innego: był on gwałtowną, lecz zdrową reakcją na formalizm teatralny, panoszący się w dwudziestoleciu, na Jewreinowa i Reinhardta. Jednak okupacja i reakcja na formalizm niewiele jeszcze wyjaśniają. Teatr linii swojej przecież nie zmienił mimo zmiany warunków. A okupacja minęła, zniknął ze sceny także formalizm. Została Rapsodykom chyba tylko reakcja?

Bez złośliwości. Teatr Rapsodyczny, bezpośrednio — zrodzony z buntu przeciw formalizmowi, w dalszej perspektywie jest objawem podobnym, jak przedstawienie Ochłopkowa: jest wynikiem skostnienia i nieprzydatności form teatralnych wypracowanych przez mieszczańską estetykę XIX wieku. Już formalizm był zresztą wynikiem tego skostnienia: sądzono, że zachłyśnięcie się własną techniką uzdrowi teatr, znajdzie dlań nową drogę. Teatr Kotlarczyka powstał z samego sprzeciwu wobec form, spektakl Ochłopkowa — z niemożności ujęcia w nie nowych treści; obie te pozycje sumują się w jedno: w wyjście poza dotychczasowy teatr, w sięgnięcie do sztuk innych, pokrewnych. Teatr Rapsodyczny sięga do najstarszej: półinscenizowanej opowieści barda. Ochłopkow sięga do najmłodszej: do filmu.

Rozpad form teatralnych ma odpowiedniki w rozkładzie powieści. Podobnie jak pogranicze powieści, przeżywamy pogranicze dramatu. Wirta — to pogranicze dramatu z epiką, Rapsodycy — z innymi rodzajami literackimi.

Całe zjawisko odbija się nawet w utworach pozornie zgodnych z kanonem i szablonem. Odbija się w podtytułach: opowieść dramatyczna (Kubacki), ballada dramatyczna (Brandstaetter), widowisko dramatyczne (Morstin), saga dramatyczna (krytyk o Brandstaetterze). Jedynie Wydrzyński swój debiut tytułuje po prostu *Komedia;* paradoks choćby dlatego, że w tym akurat utworze rozkład formy komediowej posunięty jest dość daleko. Ale autor szuka właśnie tych nowych form dla nawału treści, szuka podobnie jak Wirta. Czas, żeby pisarze nasi zrozumieli, że wtłaczanie realizmu w dotychczasowe szufladki da zawsze wynik ujemny. Albo utwór będzie poroniony, albo — to nie będzie realizm. Trzeba szukać i walczyć.

SZTUKA W GROSZKI

A propos formalizmu — odruch buntu, jaki zrodził Teatr Rapsodyczny, pojawił się znacznie wcześniej u zdrowiej myślą-

cych krytyków. Jednym z pierwszych, którzy dobrali się do skóry formalistom, był Irzykowski. „To co czasem wyrabiają reżyserzy teatralni, wywiera takie wrażenie, jakby oni sami wcale nie chodzili do teatru" — pisał w *Bzikach teatrologów*. „Dziś rzeczy tak stoją, że dla aktora, reżysera, dyrektora teatru jest wszystko jedno, co się na scenie mówi. Reżyser dba głównie o to, czy da się zastosować jakaś sztuczka *à la* Reinhardt. Przecenianie pracy aktorskiej i reżyserskiej psuje dramat".

Oczywiście miał Irzykowski rację, ale w zapale polemicznym o mało nie wylał dziecka razem z kąpielą. Cóż to znaczy bowiem „psuje dramat"? Dramat na scenie zawsze będzie „zepsuty" dla kogoś, kto widzi w nim tylko literaturę. Dramat jest oczywiście także literaturą, ale wtedy, gdy się go czyta; na scenie staje się jednym z elementów teatru, traci autonomiczność, ukonkretnia się i uplastycznia, ale zarazem ubożeje. Bo teatr nie zawsze może, a prawie nigdy nie zamierza ukazywać wszystkich motywów i aspektów dramatu jednocześnie.

Gdyby tak było, wariantów inscenizacyjnych *Hamleta* byłoby może pięć, ale nie kilkaset. Teatr z dramatu wydobywa jakąś myśl, jakąś sprawę, i tę inscenizuje; nie pokazuje samego dramatu, pokazuje koncepcję tego dramatu. Koncepcję reżyserską. Dlatego twórcą przedstawienia jest zawsze reżyser, nie pisarz, choć tekst jest i musi być dla reżysera podstawą, punktem wyjścia. Dlatego wyprowadziwszy z całości utworu swoją koncepcję spektaklu, może reżyser ten utwór w szczegółach zmieniać: przykrawać, skreślać, przestawiać sceny. Także dopisywać tekst. I jeśli uważa się to nieraz za „nadużycie", to dlatego, że reżyser do dziś uważany jest na ogół za odtwórcę, nie twórcę. Niestety.

Przeczy temu sądowi już choćby sylwetka artystyczna Leona Schillera. A w najwyższym stopniu przeczy jego ostatnie przedstawienie: *Igraszki z diabłem* Jana Drdy. Więcej — koryguje nawet tezę, że scena zuboża dramat. Scena zuboża z konieczności sztukę wielowarstwową — sztukę myślowo i dramatycznie niezłożoną potrafi nieraz nieprawdopodobnie wzbogacić. Komedia Drdy w łódzkim Teatrze Wojska Polskiego taki wniosek przede wszystkim narzuca.

Komedia ta jest sztuką o dobrem i złem, o niebie i piekle. To nie metafizyka religijna, to całkiem laicki humanizm. Drda sięga tu do czeskich podań i wierzeń ludowych, nawiązuje do realistyczno-fantastycznej baśniowości sztuk Tyla, podbarwia to wszystko prostym ludowym humorem i zaopatrując całość dyskretnie wtopionym morałem z baśni — daje sztukę o wielkich walorach widowiskowych, pragnącą głosić jedynie zwycięstwo dobra nad złem, choć marginesami wskazującą, że problem ten wyrósł z okupacyjnej nocy i do niej pośrednio się odnosi. Jedyną siłą piekła jest siła hitleryzmu: terror, naginanie ludzi strachem — gdy to zawiedzie, diabły stają bezradne wobec siły Marcina Kabata, wobec siły człowieka. Niebo nie pragnie od ludzi świętości, pochwala drobne przyjemności, na słabostki patrzy przez palce — niebo chce tylko, by ludzie byli dobrzy dla ludzi. Oto dlaczego spojrzenie Drdy jest zarazem laickie i humanistyczne.

Co z tego robi Schiller? Wybitny czeski krytyk teatralny, Kopecky, stwierdza, że w sztuce Drdy jest pewna naiwność ludowego spojrzenia na świat, odczuwana przez Czechów poetycko, ponieważ samo to spojrzenie jest „niezwykle poważne i realne" — mało jest tu za to pierwiastków karykatury. Dlatego zapewne przedstawienia czeskie *Igraszek* szły po linii poważniejszej, brały sztukę bardziej serio. Schiller natomiast elementy sztuki świadomie stylizuje i parodiuje, a całość — zacytujmy jeszcze Kopecky'ego — „przesuwa w kierunku tradycji komedii *dell'arte*, używa sztuki Drdy jako podstawy do stworzenia jędrnej, wesołej, miejscami burzliwej zabawy teatralnej". Nie koniec na tym. Zwraca się do form widowisk jarmarcznych, zapowiadając je od razu huczną i piskliwą polką w uwerturze oraz żółtą zasłoną ze szlaczkiem w kwiatki i koślawymi gryzmołami: „Igraszki z diabłem", którą rozsuwa na początku każdego aktu. Kontynuuje tę linię zmianami w tekście: parodystyczną wulgaryzacją niektórych elementów baśniowych, dalszą laicyzacją pierwiastka religijnego, a zwielokrotnieniem i zwulgaryzowaniem erotycznego; efekty uzyskuje kapitalne, choćby w kon-

traście między uroczą, filigranową Królewną (B. Fijewska) — a jej tęsknymi nawoływaniami „Chłopaaa!", kiedy błądzi po lesie.

Dalej — przerzuca Schiller przedstawienie z czeskiej w polską tradycję ludową. Całość wiąże silnie z dzisiejszością: wprowadza do sztuki pierwiastki klasowe, stosunki w piekle układa niemal feudalnie, udemokratycznia nurt baśni przez koleżeńską przyjaźń Królewny Disperandy z jej służącą Kasią (Z. Życzkowska), przez wydanie Królewny za mąż za szewca Dratewkę w finale. Zarazem, wychodząc z parodystycznych założeń, zmienia koncepcje ról: zbója Sarkę-Farkę (S. Łapiński) robi zbójem na niby, w którego zbrodnicze instynkty nikt nie wierzy; z postaci Pustelnika (K. Dejunowicz) wyciąga konsekwencje znacznie dalsze niż autor; Marcina Kabata (F. Żukowski) czyni postacią, która z głupotą i złością ludzką „walczy tylko pozornie i od początku wiadomo, że zwycięży, ponieważ ma do czynienia z parodystycznymi przeciwnikami" (znów Kopecky).

A mimo tak ogromnych zmian, dopisywania tekstu, przesunięć akcentów — schillerowskie *Igraszki z diabłem* nie stają się bynajmniej igraszkami z Drdą. Koncepcja wyrasta z tekstu, obraca się w ramach możliwości zeń wypływających. Reżyser nadaje tu jednak sztuce piętno tak własne, że każdy znający się na teatrze, a sprowadzony na widownię z zawiązanymi oczami i zapytany po zdjęciu opaski z oczu: czyje to? nie może nie odpowiedzieć: Schillera.

Przedstawienie to *par excellence* schillerowskie. Także — i przede wszystkim — w swojej widowiskowości, we wciągnięciu w przedstawienie jako głównych współtwórców — scenografa i muzyka. To, co owa trójca — właściwie czwórka: Schiller, scenograf Otto Axer i twórcy ilustracji muzycznej T. Kiesewetter i W. Raczkowski — potrafiła wydobyć, i to, co potrafiła do komedii Drdy dołożyć, stwarza z przedstawienia jeden wielki strumień pomysłowości, inwencji i dowcipu.

Dowcipu przede wszystkim. Dowcipy są kapitalne. A więc: muzyczno-parodystyczne cytaty z *Fausta* w scenach w piekle, z *Pięknej Heleny* (aria: *Trzy boginie*) w tańcu trzech Pokus wokół Pustelnika; inny typ — ilustracja opowieści Łowczego w II akcie. Muzyczno-reżyserskie: chór Aniołów śpiewających: „glo — glo — glo — glo — glo — ri — ja"; Anioł schodzący z dwóch stopni przy ostatnich sylabach słowa „miserere". Reżyserskie: papieros w ustach Anioła — zresztą ten stary teatralnie kawał Schillera (jeszcze w Teatrze im. Bogusławskiego chodziła z papierosem Febe w *Jak wam się podoba*) — ma tu wyraźną funkcję w koncepcji sztuki: podkreśla, że niebo nawet swoim sługom nie odmawia niewinnych przyjemnostek.

Właściwie wszystkie dowcipy w sztuce są mniej lub więcej zasługą reżysera; nawet te w tekście przy mniej czujnym jego oku mogłyby zaginąć, szczególnie gdy oparte są na grze znaczeń: „gdybyś miał sumienie, to by i ciebie diabli brali". Także więc i dowcipy scenograficzne: koło młyńskie, nieforemne, cięższe z jednej strony, przez co bardzo kłopotliwe w obracaniu, ale dobre jako karne ćwiczenia dla grzeszników — Sarki i Pustelnika; jest to przykład na „funkcję złośliwego mebla", o której kiedyś, jeszcze za czasów *Zwrotnicy*, pisał Tadeusz Peiper. I tak możemy te dowcipy wyliczać w nieskończoność. Dowcipy kostiumowe: peruki, saboty i słomiane kapelusze Aniołów i Anielic, napoleoński kapelusz Solfernusa, ogony „chłopskich diabłów", zawinięte w górę jak u wiejskich kundli. Dowcipy charakteryzacji: włosy ojca Scholasticusa, sterczące w kępkach z obu stron łysiny jak rożki diabelskie...

Zalet w tym przedstawieniu na pewno jest więcej, niż włosów na głowie Scholasticusa. Poruszmy już tylko jedną: kostiumy i dekoracje Axera. Kostiumy w *Igraszkach*, to jedne z najlepszych, jakie widziałem po wojnie. Ukazują kilkanaście funkcyj kostiumu na scenie; są niemal rozprawką na ten temat. Strój Belzebuba — mundur, wstęgi, ordery, monokl — charakteryzuje w jednym rzucie całą postać. Stroje Sarki-Farki i Scholasticusa — kilkuwarstwowe, pełne strzępów, zębów i łat — błyskają aluzją do ubóstwa pustelnika i do „sukni plugawej" baśniowego zbója, a przy tym wykorzystują pretekst owych strzępów i sztukowań do dania świetnych kompozycji kolorystycznych i linearnych. Kostium Beliala — czarny, obcisły, z czerwoną pręgą wzdłuż

lewej ręki i białą, od szyi poprzez środek piersi zjeżdżającą na lewą nogę — daje oprócz kompozycji barwnej uwysmuklenie postaci i wygięcie figury aktora w diabelski wężyk. Wszystkie grają gamą barw bardzo czystą i świeżą, łącząc się w dobre całości z partiami dekoracyjnymi.

Lecz twórczość Axera w *Igraszkach* idzie dalej: kostiumem i dekoracją charakteryzuje on sztukę. Dla Axera sztuka Drdy jest cała w groszki. Wielkie barwne kropki mamy na czerwonych i żółtych drzewach, na rękawach Sarki-Farki, na pelerynce Belzebuba, na narzutce Królewny, na białych spodniach Łowczego, nawet na bramie piekła, gdzie mają barwę czarną i są aluzją do jakichś wielkich ćwieków czy gwoździ. Skąd wpadł scenograf na ten uroczy pomysł? Czy nasunęła mu go wzmianka w tekście, że narzeczony Królewny, Romuald, jest piegowaty, a Królewna mówi o nim „centkowany bałwąn"? Chyba nie, ale nasunęło mu myśl skojarzenie baśniowości sztuki z — nowoczesną ilustracją baśni dla dzieci. Stąd łatwo już dotarł do dalszego wniosku. Obok kropek identyczną metodą porozmieszczał prymitywne, proste w rysunku kwiatki: na żółtej zasłonie z napisem „Igraszki...", na sukniach Kasi, a także — jako aluzję do murawy — na ściankach podestów. Tymi dwoma środkami wydobył główny element atmosfery sztuki: jej baśniowość i jej ludowość. Spotkał się z komedią Drdy u jej źródeł.

Ale też od Drdy nigdy nie odchodził. Podobnie jak inni artyści przedstawienia. Podobnie jak Leon Schiller. Współtwórca, nie odtwórca.

DWA OBLICZA LOPE DE VEGI

Pozostaje nam do omówienia jedno jeszcze ważne przedstawienie: prapremiera *Psa ogrodnika* Lope de Vegi w warszawskiej „Placówce". Tym bardziej, że ten drugi po wojnie Vega na scenie polskiej zbiega się z przedstawieniem gościnnym teatru Ochłopkowa — również *Psem ogrodnika*. Materiał do zestawień kapitalny.

Zacznijmy zestawienie od najmniej udanego elementu obu przedstawień: od dekoracji. Scenografia Faworskiego w przedstawieniu moskiewskim — „kombinacja sceny rotacyjnej z nawiązującym do stylu symultaneicznego schematem ażurowych kolumn, wypełnianych kotarami i przystawkami" (Maśliński) — doskonale pomyślana, niemniej zanadto rozbudowana: rozmaite partie scenicznej konstrukcji pozostają reżysersko niewykorzystane. Poza tym wolelibyśmy inne rozwiązania kolorystyczne, operujące większymi powierzchniami o jednolitej i czystszej barwie — ale to kwestia przyzwyczajeń widza. Dekoracja w każdym razie jest lekka, przewiewna, chwyta nie tylko styl epoki, ale i klimat kraju akcji: Włochy, południe.

Dekoracje łódzkie O. Axera, przeciwnie — są ciężkie w rysunku i barwie, o wiele za ciężkie na renesans, szczególnie dwie ściany boczne — zwaliste rzeźbione bloki, do złudzenia przypominające domowej roboty piernik. W obu dekoracjach fatalne jest tło: u Faworskiego jakby rozwinięty parawan z różnymi widoczkami, u Axera zielono-różowy landszaft. Jedno i drugie zbędne: w pierwszym wypadku zupełnie wystarczyłyby kotary, w drugim kilka stylizowanych drzewek na tle ekranu. Za to obaj plastycy dobrze wykorzystują umowności teatru przy zmianach dekoracji: Axer z pomocą przystawek, wysuwanych i cofanych na boki sceny, Faworski sceną rotacyjną oraz ładną, jasną zasłoną z malowaną brązem kolumnadą, którą to kurtyną przesłania swoją konstrukcję plastyczną w scenie u hrabiego Lodovica.

Kostiumy? Należy się pochwała Axerowi za piękny kostium Marceli, za dowcipy kostiumowe w strojach Celia, Leonida, Camila, z których każdy nosi sparodiowany ubiór swego pana; należy się nagana, że kostiumy nic nie mówią nam o ludziach, że, co więcej, stawiają wszystkich na jednej płaszczyźnie, zafałszowują ich hierarchię społeczną. Faworski za to daje nie tylko piękny kostium Teodora i hrabiego Federica; także wyraźnie rozgranicza kostiumem świat plebejski od świata szlachty, określa od razu przynależność postaci do jednego z tych światów nawet wówczas, gdy w samej sztuce sprawa jest niejasna.

To wyraźne rozgraniczenie jest zaletą nie tylko kostiumów radzieckich, ale i zgodnego z nimi (właściwie trzeba by powiedzieć na odwrót) postawienia ról.

Przejrzyjmy choćby programy obu przedstawień. W łódzkim czytamy: Marcela, Anarda, Dorotea — doncelle hrabiny, Fabio — szlachcic u niej na służbie; w moskiewskim wszyscy oni określeni są po prostu — słudzy Diany. Wygląda to na wulgaryzację, ale wygląda tylko.

Weźmy Marcelę. Słusznie zauważa Swinarski, że z jej pozycją społeczną coś Vega pokręcił. Wolno jej myśleć o małżeństwie z Teodorem, chociaż jest krewną Diany, której o tym samym ani marzyć nie wolno; jeśli zaś tą krewną Marcela nie jest, jeśli pozycją socjalną jest równa Teodorowi, jakim cudem wychodzi za mąż za szlachcica Fabia?

Przedstawienia różnie próbują rozwiązać tę łamigłówkę. Marcela łódzka jest doncellą, towarzyszką hrabiny, jej damą dworu — reżyser zamyka tu oczy na sprzeczności i kształtuje ją jako szlachciankę, krewną Diany, kształtuje według wzorów pseudoklasycyzmu; daje w rezultacie uciśnioną niewinność, budzącą w widzu współczucie, zupełnie przez Vegę niezamierzone. Kreacja J. Marisówny idzie po myśli reżysera: jest cukierkowa, słodka i konwencjonalna.

Marcela moskiewska przeciwnie: jest służącą Diany. Reżyser, miast na sprzeczności zamykać oczy, usuwa je poprzez denobilitację Fabia, przekształcenie go również w służącego; a kształtując Marcelę według wzorów szekspirowskiego ludu, daje postać żywą, prawdziwą i bardzo vegowską. Kreacja D. A. Wuros nie jest, jak Marisówny, liryczna, jasnowłosa i subtelna; przeciwnie, jej Marcela ma czarne włosy, zdecydowany charakter, czerwone policzki i wściekły temperament. Jeśli płacze po stracie Teodora, to ze złości, nie z żalu. Nie osuwa się w ramiona Fabia jak złamana lilia, lecz rzucając mu się na szyję, w pocałunkach wyładowuje całą swą wściekłość; mści się za swój zawód, za zdradę Teodora, mści się już nie na Teodorze, ale na samym, niewinnym zresztą Fabiu. Jak doskonała psychologicznie jest taka scena, nie trzeba przekonywać; a przecież widzieć jeszcze trzeba, jak to jest grane! Marcela radziecka, to właśnie Marcela, jakiej potrzebuje Vega. Godna partnerka Tristana.

Tristan — to świetna rola obu przedstawień. Kreację K. Dejmeka można tu postawić niemal na równi z kapitalną kreacją Tołmazowa; trudno o większy dla naszego młodego aktora komplement. Ale Rosjanie znów górują koncepcją roli. Tristan łódzki to młody chłopak, Tristan moskiewski to stary wyga. Stąd jego spryt jest nie tylko szczeniacką pomysłowością — płynie z głębokiej znajomości życia i wszystkich sposobów, jakimi parweniusz owej epoki mógł sobie to życie ułatwiać; następnie — jego filozoficzne uwagi są bardziej przekonywające mając przypuszczalny fundament wieloletniego doświadczenia; stąd wreszcie Tristan moskiewski może poniekąd opiekować się młodym a nierozważnym Teodorem.

I przy Teodorze rachunek wypada na korzyść teatru Ochłopkowa. Teodor łódzki (H. Krzyski) to załgana rola. Załgana od kostiumu począwszy. Strój Teodora jest tu równie wytworny i bogaty, jak strój Diany — u Ochłopkowa za to Teodor ma w przeciwieństwie do wielobarwnych sukien hrabiny prosty czarny ubiór z białym koronkowym kołnierzem, różny od ubioru służących równie jak od ubioru magnatów, a określający od razu stanowisko Teodora na dworze de Belflor. Dalej — Teodor Łukianowa to zakochany sługa, który wprawdzie kochał kiedyś Marcelę i potrafiłby jeszcze do niej powrócić, ale Diany już z serca nie wydrze. Teodor Krzyskiego to dystyngowany dworak, komplemencista i donżuan, równie nadskakujący hrabinie jak Marceli; w rezultacie nie wiadomo, którą kocha, czy w ogóle kocha którąkolwiek, czy tylko dybie na tytuł i majątek Diany. Krzyski przy tym hrabinę traktuje jak równą sobie, swobodniej niż jej adoratorzy, markiz i hrabia; w dodatku rozmawia z nią w kapeluszu na głowie, co już jest zupełnie niedopuszczalne. U Łukianowa natomiast wybija się ciągle szacunek dla Diany i pewien rodzaj mimowolnego dystansu.

Jest to tym ciekawsze, że powody do dystansu daje nie Diana moskiewska (M. I. Babanowa), a Diana łódzka (J. Marso). I ta właśnie Diana jest bodaj prawdziwa, vegowska. Ma bardzo złożoną, wielowarstwową psychikę; rozwija swoją rolę przez cały ciąg sztuki. A od uświadomienia sobie swej miłości dla Teodora do wyjścia zań za mąż z pełną świadomością, że jego

szlacheckie pochodzenie jest fikcją — Diana niełatwą przecież przebywa drogę. Zwalczyć musi nie przesądy otoczenia — te łatwo oszukać byle anegdotką o odnalezionym synu hrabiego Lodovica — ale własne opory psychiczne: tradycję poglądów, konwenans towarzyski, dumę rodową. Diana J. Marso walczy z nimi cały czas, przełamuje je w sobie, ale zdradza się z tym tylko dbałością o — niezdradzanie się. W stosunku do Teodora pozostaje hrabiną do ostatniej chwili; cały czas zachowaniem swym żąda odeń szacunku i dystansu.

Przeciwnie Diana Babanowej. Rola od razu postawiona, mało rozwijana, zatraca wiele z prawdziwej Diany. Swoją miłość do Teodora Babanowa demaskuje co chwila aż nadto wyraźnie; rzuca mu się niemal na szyję, w ostatnim momencie dopiero przypominając sobie, że — to jednak nie takie proste w konsekwencjach. Przy wyjeździe Teodora płacze i szlocha — na co by sobie Diana łódzka nigdy nie pozwoliła. W ogóle jest nader histeryczna i prostoduszna, nie nasiąknięta dworską atmosferą intrygi, przebiegłości, krycia swych myśli i uczuć, konwenansu. Wprawdzie Dianę łódzką ta dworskość doprowadza — z winy bodaj reżysera — do błędu: nie zechce uderzyć Teodora, oboje będą konwencjonalnie markowali bójkę. Diana moskiewska ukazuje tu cechę właściwą — temperament, przy tym rozgrywa scenę kapitalnie: przewraca Teodora na fotel, bije go wściekle pięściami, po czym policzkuje jeszcze, ale ostatni policzek jest już pieszczotą. Jednak, mimo koncertowej gry Babanowej, jej Diana jest dalsza Vedze, dalsza renesansowej hrabinie, niż Diana Marso.

Jakie są przyczyny takiej koncepcji roli u aktorki radzieckiej? Jest ich chyba kilka. Pierwsza wynika właśnie z owej „koncertowej gry". Babanowa gra w ogóle bardzo efektownie, świadomie efektownie, nieraz o krok od efekciarstwa; rolę Diany kreuje przy tym w Moskiewskim Teatrze Dramatycznym bodaj od roku 1937, kiedy na jego afisz wszedł po raz pierwszy *Pies ogrodnika*. Wirtuozeria wykonawcy i zbyt długie wałkowanie przezeń jednego utworu, to dla samego utworu rzecz często najniebezpieczniejsza.

Przyczyna druga jest znacznie poważniejsza. To sprawa widza. Pamiętajmy o tym, że widz radziecki wychowany jest już w zupełnie innej niż nasza kulturze, moralności, estetyce. Diana Marso mogłaby dlań być obojętna i mało zrozumiała, Diana Babanowej nie może go nie porwać. Choćby dlatego, że jest w swojej psychice bardzo rosyjska i bardzo współcześnie rosyjska: bardziej przypomina dziewczynę z filmu *O szóstej wieczorem po wojnie* niż Szimenę z *Cyda*. To może być błąd wobec Vegi, ale nie błąd wobec widowni.

I wreszcie przyczyna trzecia, nadrzędna wobec „rosyjskości" i wobec „wirtuozerii": koncepcja reżyserska przedstawienia. Reżyserem jest też Babanowa — to tłumaczy wiele. A koncepcją jest przedstawienie idące po linii farsy ludowej, tego ludowego teatru renesansu, który poza Lope de Vegą chyba tylko u Szekspira znalazł równie doskonały wyraz. Koncepcja taka narzuca przedstawieniu moskiewskiemu kapitalne tempo, rozbudowanie pierwiastka zabawy, jędrność i żywość kreacji; dlatego Babanowa i Łukianow mogą psychologicznie uprościć swoje role, dlatego Babanowa może sobie pozwolić na wirtuozerię i na rozmaite farsowe zagrania, jak rzucanie się na fotel i zatykanie uszu poduszkami, gdy śpiewa Teodor, jak histeryczne scenki i płacze.

Koncepcja łódzka J. Wyszomirskiego idzie po linii innej: po linii dworskiej komedii psychologicznej, zarazem po linii stylizacji, której u Ochłopkowców nie ma ani krzty. Dlatego inna musi być jego Diana i wszystkie jego postacie; mają one — pisze J. Wołoszynowski w *Teatrze* (nr 2/3, 49) — „egzotyczny rysunek trochę lalek, a trochę ludzkich charakterów". Ale dlatego też oba przedstawienia są niepełne. Zbyt są konsekwentne. Bowiem w *Psie ogrodnika* splatają się i łączą oba te nurty renesansowego teatru: i farsa ludowa, i komedia dworska. Z pierwszego nurtu wyrasta Tristan, groteskowe postacie hrabiego i markiza, z drugiego wyrasta Diana; Marcela, Teodor — to postacie niejako przejściowe, ona bliższa pierwszemu, on drugiemu nurtowi. Oczywiście z konsekwencji koncepcji nie robimy zarzutu reżyserom — zarzuty dotyczą raczej błędów wewnątrz koncepcji. Ale pełnym

przedstawieniem byłoby chyba dopiero skontrastowanie obu nawarstwień sztuki przez pokazanie w ramach spektaklu moskiewskiego — łódzkiej Diany de Belflor.

Dobiegamy końca. Przedstawienie łódzkie ma wiele wad, więcej znacznie niż moskiewskie. Nieprzemyślane sytuacje: Diana w zdenerwowaniu biegająca po scenie stale wzdłuż tej samej linii; mechaniczne przebieganie wielu postaci w trakcie dialogu z jednej strony sceny na drugą; wadliwa dykcja Marso i Marisówny; zacieranie pięknego białego wiersza peiperowskiego przekładu, co prawda trudnego do wydobycia wobec braku rymów w większości strof oraz zmiennej rytmiki; aktorzy radzieccy mieli przekład rymowany, wiersz płynie u nich tak czysto i lekko, jak rzadko zdarza się słyszeć. Dalej — wycięcie świetnych poetycko i ważnych dramatycznie monologów z aktu I (scena 18) i II (scena 14).

Jako dodatni chwyt trzeba wspomnieć podkładanie muzyki pod monologi, czynienie z nich rodzaju operowego *recitativa*; przedstawienie radzieckie, mniej skonwencjonalizowane, zawiera podobne chwyty, ale w funkcji komicznej: gdy markiz wygłasza swą orację do ubóstwianej Diany, własna jego orkiestra pod batutą specjalnego dyrygenta akompaniuje mu cicho, przerywając przy każdej odpowiedzi hrabiny — muzyka jednak stanowi tam tło wiersza, ale nie podkłada się bezpośrednio swoim rytmem pod jego rytmy, nie uwypukla ich. Wielkim atutem *Psa* łódzkiego jest jeszcze choreografia Hryniewickiej, dla której analizy nie mamy już miejsca. Niemniej...

Przedstawienie łódzkie ma wady. Ale reżyseruje tu przecież młody reżyser, gra najmłodszy narybek aktorski wspólnie ze słuchaczami P.W.S.T. Fakt, że takie przedstawienie z przedstawieniem czołowego teatru radzieckiego w ogóle można zestawiać, że, co więcej, niektóre elementy naszego przedstawienia uznać nawet możemy za lepsze, właściwsze — jest faktem godnym więcej niż radości. Dowodzi, że mimo wielkich strat okresu wojny kadry naszego aktorstwa uzupełniają się dziś materiałem dużej wartości. Dowodzi, że P.W.S.T. nie zawiodła zaufania, że projekty stworzenia tej uczelni już teraz owocują. Zapowiada na najbliższą przyszłość piękne karty w rozwoju polskiego teatru.

PARĘ WYJAŚNIEŃ

Przegląd niniejszy rozrósł się nie z winy krytyka. Mimo to posiada on wady dodatkowe: przypadkowość, niepełność. Pomijamy z konieczności wiele teatrów ważnych i ciekawych: Teatr Polski w Warszawie, Teatr Dolnośląski we Wrocławiu, teatr w Bielsku-Cieszynie.

Pomijamy wiele nieprzeciętnych przedstawień: *Wrogów* Gorkiego w Warszawie, *Wiśniowy sad* Czechowa i *Marię Stuart* Słowackiego w Gdyni, *Jak wam się podoba* Szekspira w Katowicach, *Ryszarda III* w Poznaniu, *Komedię* Wydrzyńskiego w Katowicach, *Odwety* Kruczkowskiego w Krakowie. Staraliśmy się za to rzutować na tło omawianych przedstawień pewne zagadnienia, które w sumie dadzą może jakiś obraz naszego życia teatralnego.

Ale właściwiej będzie tej serii szkiców nie nazywać oficjalnie: przeglądem. Określmy ją inaczej. Ot, taka — teatralna sałatka. [Nadmiar skromności. — Przypisek redaktora *Twórczości*].

Konstanty Puzyna

SPROSTOWANIE

W numerze czerwcowym (6), w artykule Mieczysława Porębskiego pt. *Ku sztuce nowoczesnej*, str. 113, w. 9 od dołu wkradł się błąd zniekształcający sens zdania.

Zamiast „Cenną była całkowita subiektywizacja wizji...", ma być „Ceną była..." itd.

WYKAZ TREŚCI

Str.

JOHANN PETER ECKERMANN: Rozmowy z Goethem 5
JOHANN WOLFGANG GOETHE: Essay Diderota o malarstwie 18
STANISŁAW WYGODZKI: Spotkanie w Weimarze 35
ALEKSANDER WAT: Ucieczka Lotha 37
GEORG LUKACS: Faust i Mefistofeles 63
ZOFIA CIECHANOWSKA: Twórczość Goethego w Polsce 81
JAN BIAŁOSTOCKI: U stóp Propylejów 96

SPRAWY I TROSKI:

KONSTANTY PUZYNA: Wydarzenia teatralne 117

Wydawca: Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik", Warszawa—Łódź—Kraków
Redaktor naczelny: Kazimierz Wyka
Sekretarz odpowiedzialny: Jan Alfred Szczepański
Adres redakcji: Kraków, Manifestu Lipcowego 19a, m. 7a. Administracji Wielopole 1.
Cena zeszytu 115 zł + 5 zł (cegiełka na „Dom Słowa Polskiego")
Prenumerata kwartalna 300 zł
Rękopisów niezamówionych redakcja nie zwraca

037 4608